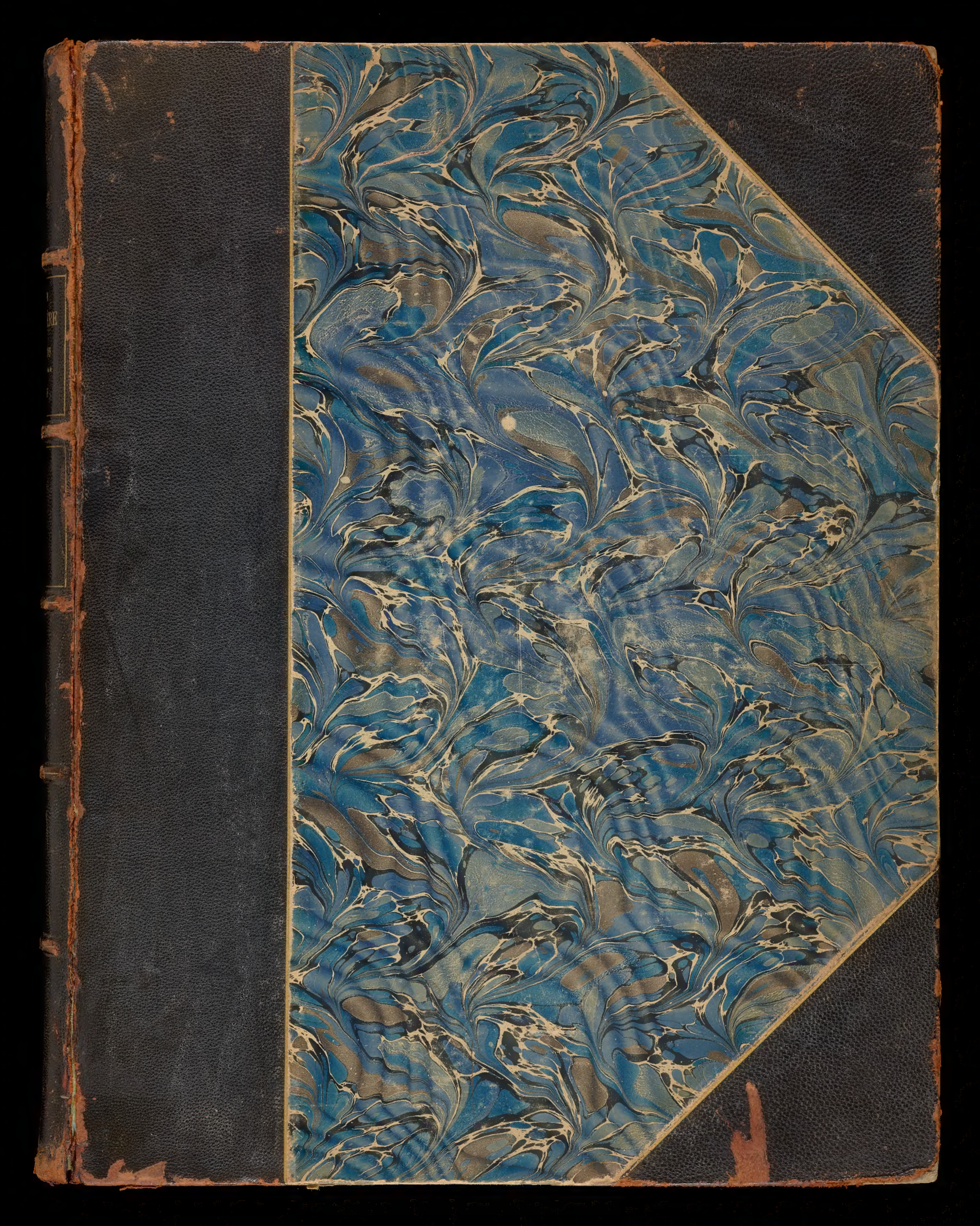
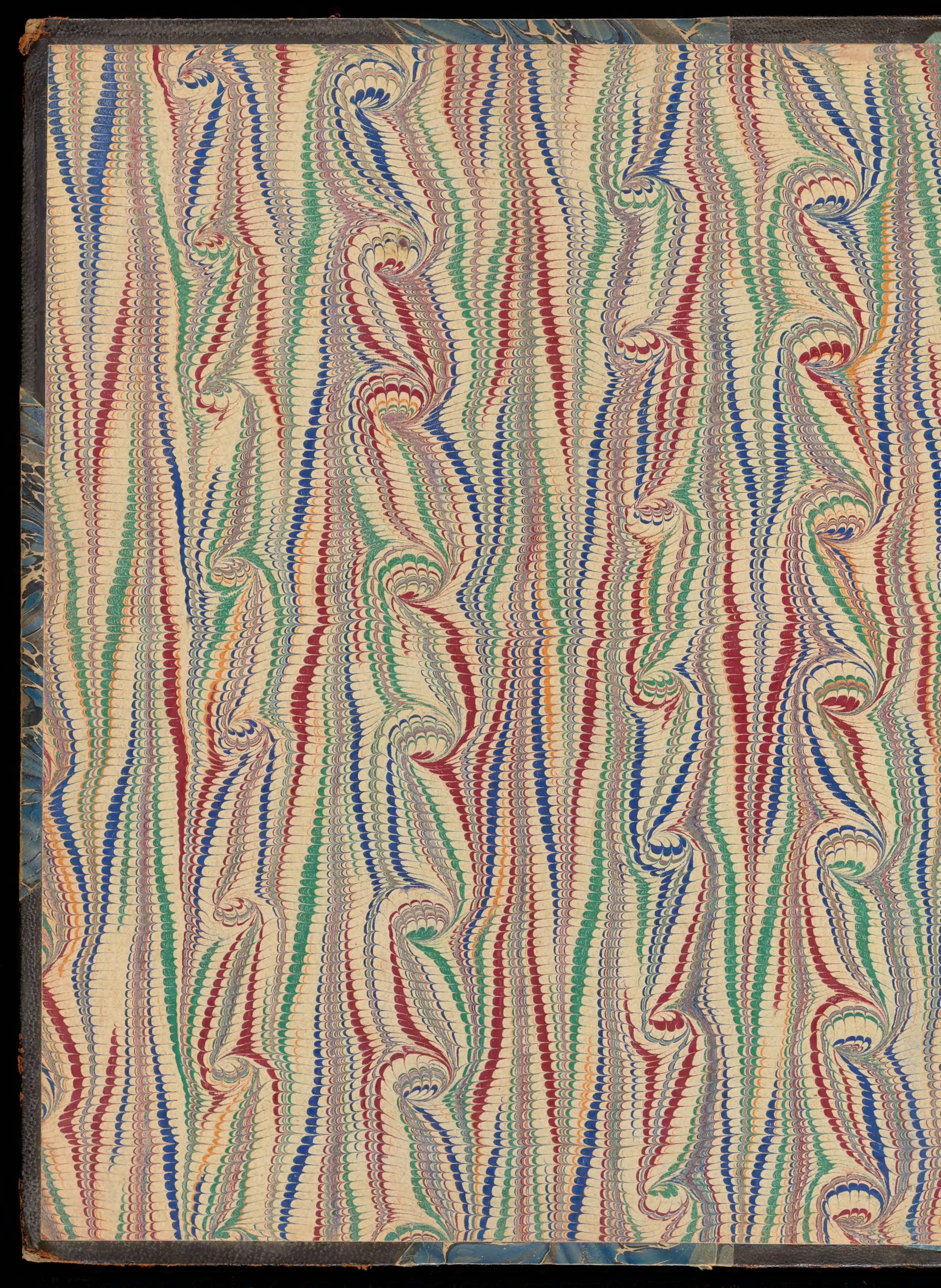
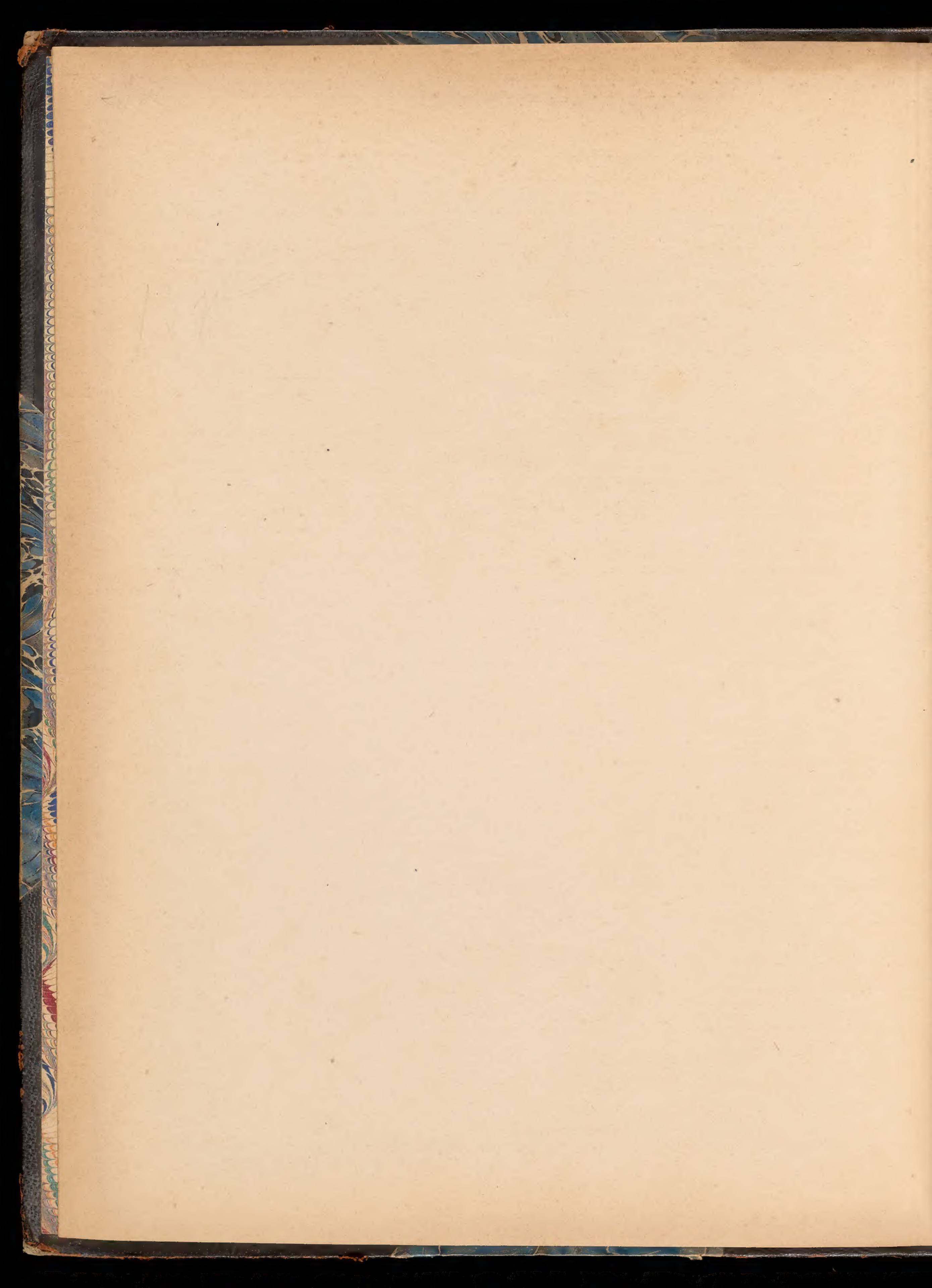








prix et noms d'acheteurs marqués

ajouté : catalogue „supplément"
Coll. Princesse R...

ATELIER
Eugène Carrière

CONDITIONS DE LA VENTE

La Vente sera faite au comptant.

Les acquéreurs paieront *dix pour cent* en sus des enchères.

Sur toutes les toiles qui ne portent pas la signature autographe d'Eugène Carrière, a été apposé un cachet reproduisant cette signature.

Moderne Imprimerie, 7 et 9, Rue Abel-Hovelacque.

1906
June 8
PaPrC
C.2

Catalogue

ATELIER

Eugène Carrière

CATALOGUE

DE

Quatre-Vingt-Dix-Neuf Œuvres

QUI SERONT VENDUES A PARIS

HOTEL DROUOT, SALLES 9, 10 ET 11

Le Vendredi 8 Juin 1906, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR

Mᵉ PAUL CHEVALLIER

10, Rue de la Grange-Batelière

L. 64519

EXPERTS

MM. BERNHEIM JEUNE, Experts près la Cour d'Appel

1, RUE SCRIBE

36, Avenue de l'Opéra — 15, Rue Richepanse

EXPOSITIONS :

Particulière : Le Mercredi 6 Juin 1906, de 1 h. 1/2 a 5 h. 1/2

Publique : Le Jeudi 7 Juin 1906, de 1 h. 1/2 a 5 h. 1/2

Entrée par la Rue Grange-Batelière

Une réalité de rêve se dégage,
Lente, des loins de brume où les rêves réels,
D'abord laisse flotter ses dehors corporels,
Puis s'affirme à jamais, lumineux témoignage.

Et c'est le sens vital d'un âge et d'un visage,
C'est un spectre docile à de secrets appels,
C'est l'âme dérobée aux accidents formels,
C'est l'être sous la fiction du personnage.

Et tant vit l'apparition qu'on craint la voir
S'évader du jour bref à l'infini du soir.
— Mais le chef-d'œuvre reste à sa gloire fidèle.

Car pour l'honneur des yeux Carrière a proféré
La révélation de la beauté nouvelle
Que nous gardait encor l'antiquité du vrai.

Charles Morice.

L'émotion causée par la mort de Carrière a été douloureuse et profonde. On a pleuré non seulement la disparition d'un glorieux artiste, d'un maître incontesté, mais aussi celle d'un noble esprit, d'un grand cœur et d'une conscience exemplaire.

Carrière avait au front la triple auréole du génie, du courage et de la bonté. La bonté ne fut-elle pas d'ailleurs la source pure, limpide et toujours jaillissante où s'abreuvaient les ardeurs de son génie.

Au moment de s'endormir du grand sommeil, il murmura faiblement, de sa voix brisée par la souffrance : « Aimez vous avec frénésie ».

Ce furent ses dernières paroles. Penchés sur le mourant, sa femme, ses enfants, tous ces êtres chéris, dont il éternisa si souvent les traits, les recueillirent avec son dernier souffle.

Conseil suprême où se résument tous les élans de cette âme faite de lumière et de bonté, et toujours largement ouverte aux pensées les plus hautes et les plus généreuses.

Un jour prochain le peuple des humbles et des déshérités, qu'il aima tant, le connaîtra tout entier par la splendeur émouvante de ses écrits, aussi beaux que ses tableaux, et s'inclinera devant sa haute et sereine image, comme le feront les artistes de toutes les écoles et de tous les temps, devant le souvenir du peintre incomparable et immortel de la vie du cœur.

Armand Dayot

Mars 1906.

Un des peintres les plus originaux et un des plus profonds artistes de notre époque, Eugène Carrière, vient de mourir dans des circonstances particulièrement douloureuses, d'une atrocité spéciale. Ah! que la gloire se paye cher! Cet homme qui était admiré de tout ce qu'il y a de raffiné dans notre pays, de tout ce qu'il y a d'informé dans les pays civilisés, ce penseur que l'on consultait, cet homme éblouissant de bonne humeur et de force, que l'on aimait approcher, ce peintre un peu mystérieux, mais très puissant, qui livrait au bout de quelques minutes d'examen attentif, toute sa belle, sa noble et grave conception de la vie, a été saisi en pleine gloire, traîtreusement, à la gorge, pour la deuxième fois, par la mort, qu'il ne craignait point, étant un sage, mais qui semblait, elle, lui en vouloir, se sentant méprisée par lui, puisque ses œuvres vivront.

Déjà, il y a trois ans, Eugène Carrière, opéré avec un merveilleux dévouement par le savant chirurgien Faure, assisté pieusement de notre confrère le docteur Élie Faure, et sous l'attentive surveillance de l'illustre Metchnikoff, avait échappé à la plus cruelle fin. Pendant ces trois années encore il fut merveilleux d'activité et d'inspiration... Et puis

la récidive redoutée, inévitable, que l'on espérait enfin éviter, se produisit. On sait le reste; — et on dit ce mot qui signifie tout : « C'est la vie ! »...

Il faut avoir suivi attentivement l'évolution de cet homme exceptionnel, la marche constante de cet artiste pensant, pour bien comprendre la place que le peintre occupe et l'exemple que le combattant a donné. Il faut, pour connaître tout ce que cette œuvre contient de volonté et d'amour, avoir vu cette modeste, vaillante et gaie vie familiale des débuts, dans l'impasse Hélène, quand il n'y avait pas beaucoup de sous à la maison pour nourrir les petits (qui étaient les ravissants et émouvants modèles) ; quand Carrière se trouvait tout heureux de vendre dix ou quinze louis à Devillez ou à Jean Dolent quelque belle peinture aujourd'hui inappréciable. Que de choses délicates et vraies sortirent alors de ce pinceau qui était trempé dans les gris teintés de Velazquez, sans que le débutant connût l'ancêtre, mais uniquement par affinités de tempéraments et de génies!

Le *Portrait de Devillez*, le bon et attentif sculpteur belge, et *les Dévideuses* commencèrent auprès des regardeurs avisés la réputation d'Eugène Carrière. Vinrent ensuite *le Premier voile,* cette belle œuvre qui est maintenant au musée d'Avignon; puis l'étonnante *Maternité* qui est l'orgueil de la collection Moreau-Nélaton. La belle, aimante et pénétrante peinture! Quelle matière suave et riche! Quel merveilleux et touchant enlacement de lignes! Quelle intensité de sentiment vrai, d'amour maternel et d'amour enfantin!

Puis vinrent encore cette *Famille* et ce *Baiser maternel* qui sont au Luxembourg (j'allais par inadvertance écrire au Louvre); puis des chefs-d'œuvre coulèrent, on peut dire à torrents. Ce fut l'exposition inoubliée de chez Goupil, boulevard Montmartre, par l'initiative avisée et entraînante



I — L'ENTENTE
CORDIALE





5 — TÊTE DE FILLETTE
VUE DE TROIS-QUARTS



de Maurice Joyant; puis l'exposition inoubliable de chez Bernheim Jeune il y a trois ans. On vit là le grand dessinateur et le grand peintre ; le portraitiste des sentiments inaltérables qui font la raison et la consolation de la vie et le raconteur des visages humains, beaux à voir (même s'ils sont laids) lorsqu'ils reflètent l'intelligence et trahissent la bonté. Jean Dolent, Gabriel Séailles, Metchnikoff, Anatole France, Reclus, Goncourt, Alphonse Daudet, Clemenceau, Verlaine, Rochefort, Gorodischze; quantité de femmes gracieuses, d'enfants choyés, d'hommes dévorés d'idéal, prirent place dans cette galerie exceptionnelle...

C'est, hélas! quand la mort donne l'occasion de jeter un coup d'œil en arrière que la grandeur de tels hommes apparaît. Le portraitiste, le peintre des intimités humaines, des enfances bégayantes et si éloquentes, l'interprète attentif qui ne fit aucune concession en vue du succès et à qui le succès vint malgré cela ou plutôt à cause de cela, a laissé une œuvre variée et énorme. Elle subsistera malgré les critiques passionnées qui en furent faites aux heures de bataille. Ces critiques, en somme, se bornèrent à reprocher à l'artiste de ne s'être pas attaché à rendre le relief et la couleur propre des choses. Mais ce sont des éléments dont il est également permis au peintre de tenir compte ou de faire l'élimination. Sans cela, on pourrait reprocher aux eaux-fortes de Rembrandt et aux dessins de Prud'hon de n'être pas coloriés. Que dis-je? Nous admirons tel Ribera enfumé, tel Velazquez uniquement vêtu d'argent, qui n'ont guère plus de couleur que les œuvres de Carrière. En art, la couleur souvent s'altère et s'évapore : le sentiment seul persiste. L'on vantait, lorsqu'elle parut aux yeux, l'incarnat des joues et la pulpe de fleur des lèvres de la Joconde...

Mais voilà Carrière disparu. Il ne sera plus discuté.

Mais ceux qui furent ses amis, ceux qui le virent faire la conquête de la célébrité, la conquête plus belle encore de sa pensée et des moyens expressifs de son rêve, ceux qui le virent lutter et triompher naguère par la santé et la bonne humeur (la santé la plus traîtresse et la bonne humeur réservée à une fin inhumaine), en garderont au cœur une grande tristesse. Quant à ceux qui viendront après nous, ou qui ne connurent point cet homme exceptionnel, exempts de cette amertume, ils puiseront dans son œuvre de hautes émotions, un profond amour de l'être humain et un grand espoir dans la pensée et dans la beauté.

Le Figaro.

Arsène Alexandre

Parmi les paroles de Carrière recueillies par Jean Dolent :

— Ce n'est pas l'art pour l'art qui est méprisable, c'est le métier pour le métier.

— Eugène Carrière à Puvis de Chavannes : — Je vois, vous regardez le ciel et le ruisseau.

— Oui.

— Corot, c'est la symphonie de la vision.

— La vérité est une découverte.

A un jeune peintre qui dessinait une servante se lavant les mains :

— Songez à ce que ce serait statue !...

— Il n'y a pas, en peinture, l'égal en beauté de la *Victoire de Samothrace.*

— Je ne juge pas un homme, je le dessine.

— Il y a chez Rodin une faible copie de Rembrandt qu'il trouve belle. Ce n'est pas la copie qu'il voit...

On attaquait un grand statuaire, l'homme, Carrière dit :

— Si l'homme était de fer, l'humanité serait une grille.

Carrière dégagé, enfin libre, ravi :

— Je ne sais plus dessiner...

AMOUREUX D'ART (1888)

(Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Rodin, Carrière)

. . . .

« Eugène Carrière compose du premier au dernier coup de pinceau, cherche des accords dans la nature et, fort de son pouvoir d'affirmer ce qu'il aime, il produit ! En

évolution toujours, le peintre croit à ce qu'il va dire, il n'y croit déjà plus pleinement quand il le dit. Carrière exprime ce que je sens, il montre l'objet même de mes constantes tendresses : des Réalités ayant la magie du Rêve !... »

MONSTRES (1906)

« Le dessin de Carrière, la mimique sacrée du mystère. »

. . . .

« Je vois Carrière dessiner. Le crayon pèse fortement sur le papier qu'il ne quitte pas; le trait s'allonge, s'arrondit en courbes molles, et le corps entraîné suit le mouvement de la main, se projette, s'efface; la tête se penche, se redresse, et le dessin s'achève dans un silence d'inquiétude et d'espoir. »

Jean Dolent

Chers Camarades,

Parmi tant de louanges que recevra le grand artiste, ma louange absente ne fera de tort qu'à moi. Je me serais, en effet, honoré en exprimant mon admiration pour un génie plein de bonté. Et si je dis que le génie de Carrière est bon, j'entends ce mot de bonté dans un sens profondément



21 — TÊTE
DE FEMME





25 — JEUNE FILLE
AU RUBAN (PROFIL)





30 — PREMIER DIALOGUE





31 — TÊTE D'ENFANT
VUE DE FACE



humain et pourtant nouveau, avec une acception de mâle douceur et de sage bienfaisance.

Mais pour louer dignement une grande œuvre, il faut s'y prendre simplement, et égaler, s'il est possible, le naturel de l'expression au naturel de la pensée.

Si j'avais pu m'asseoir à votre table, j'aurais dit à Carrière :

Vous vous êtes appliqué à votre art avec une probité sévère et un ardent amour. Vous avez mis votre esprit et votre cœur à devenir un bon peintre. Vous avez copié avec une affectueuse patience, avec une souple obstination, les formes de la vie qui vous entouraient, dans le cercle d'une existence modeste et tranquille, et pénétré de ces formes, de ces apparences, nourri des aspects d'une vie simple et bonne, vous avez pénétré, vous avez exprimé des émotions que personne avant vous n'avait fixées sur la toile. Vous avez créé une beauté nouvelle, une beauté à la fois auguste et domestique, pathétique et familière, et d'une grandeur intime. Et comme vous saviez que nécessairement l'expression dans toute œuvre d'art dépend de la technique et des moyens d'exécution, votre technique, votre faire se sont sans cesse perfectionnés et simplifiés à mesure que votre sensibilité devant la vie devenait plus pénétrante et plus exquise.

Vous avez su trouver sur la toile, dans l'unité d'un gris blond, une richesse infinie de tons harmonieux et dans une lumière habilement ménagée, cette succession de plans profonds et sûrs, qui fait que Rodin s'écrie devant vos toiles : « Carrière aussi est sculpteur ! »

C'est parce que vous savez construire que vous pouvez envelopper; c'est parce que vous établissez la forme solidement que vous pouvez y jeter des voiles à votre gré, c'est

parce que vous avez le dessin et la couleur que vous pouvez avoir encore le vague et le gris. Mais d'où vient, Carrière, d'où vient que ce vague et ce gris expriment sous votre main une pitié infinie, une tendresse immense qui nous troublent si profondément? D'où vient que, en revêtant la nature de ce vague et de ce gris, vous nous la rendez si touchante et si pieuse? Il y a là un mystère profond, sacré, le mystère de votre génie, le mystère de votre pensée.

Vous mettez un beau métier, un bel art au service d'une belle pensée, d'une pensée héroïque et tendre. Tous ceux qui vous connaissent le savent : il n'y a pas d'âme plus douce, plus pure, plus haute que la vôtre, et cette âme se reflète dans toute votre œuvre.

Anatole France

Extrait de *Vers les Temps meilleurs,* par Anatole France. — Edouard Pelletan, éditeur.

L'Atelier vide.

C'est par une matinée pluvieuse que je pénétrai, naguère, dans l'atelier vide dont Eugène Carrière venait de franchir le seuil à tout jamais, sans un murmure contre sa destinée, et avec la stoïque résignation d'un sage qui se couche au tombeau, son œuvre faite.

Je n'étais jamais entré là.

Que de tels hommes vivent au milieu de nous et qu'ayant mesuré la hauteur de leur âme, découvert la rareté de leur exemple, nous ne provoquions pas plus tenacement, au défi de toutes les convenances, l'occasion de les approcher, de bénéficier du rayonnement de leur génie, voilà ce que je ne sais plus comprendre, voilà ce que je ne puis plus me pardonner. Il m'eût été, je crois, facile, autrefois, hier encore, de me faire présenter à Carrière et d'obtenir de sa bonté la faveur de venir — lorsque j'aurais aspiré vers une leçon d'humanité, — suivre par dessus son épaule la naissance et la réalisation de ces généreux enseignements qu'il résuma dans son souffle suprême : « Aimez-vous avec frénésie ! »

Pour avoir voulu trop respecter, depuis des années, une solitude que j'estimais propice à ses fécondes pensées, je me voyais donc, ce matin-là, pour la première fois, dans l'atelier où j'avais mission de composer la liste des œuvres réunies en ce recueil désormais célèbre : le catalogue de la vente Eugène Carrière.

On m'avait dit : « Allez, la porte est ouverte », et, passé cette porte, qu'il n'était plus nécessaire, en effet, de refermer sur la méditation du Maître absent, je sus gré au hasard qui me permettait de séjourner quelques instants, seul, dans son laboratoire d'idées, entre les murailles ennoblies de son labeur, devant la haute vitre d'où coulait sur les choses, largement, doucement, une lumière si conforme à la beauté grave et concentrée de cette œuvre, au silence de cette maison en deuil et, aussi, à la poignante tristesse qui pesait sur moi.

Tout alentour, c'étaient les toiles, en rangs pressés, en piles hautes, accotées aux meubles, calées aux degrés d'un escalier de soupente, jonchant le sol comme autant de feuilles chues, une à une, d'un arbre magnifique où cou-

rait une inépuisable sève et qui, élancé vers le soleil, couchait sur la terre une ombre bienfaisante.

Et, au-dessus de ces témoignages épars, j'imaginai, expressive et forte, douce et volontaire, la tête d'Eugène Carrière au travail, interrogeant la nature pour nous redire ce qu'elle a de meilleur, et la vie pour nous rappeler ce qu'elle a de plus impérieusement bon à dicter aux hommes.

Sur le chevalet, une *Maternité* inachevée, et du sol au plafond, des enfants, des jeunes filles, des jeunes femmes, des mères. Baignés de la même atmosphère psychique, tous ces êtres vivaient, tous survivaient à la main qui, en les modelant dans l'inerte matière, avait, sur leurs fronts, dans leurs yeux, à leurs gestes de caresses, attaché les reflets sensibles, les signes probants d'une universelle bonté.

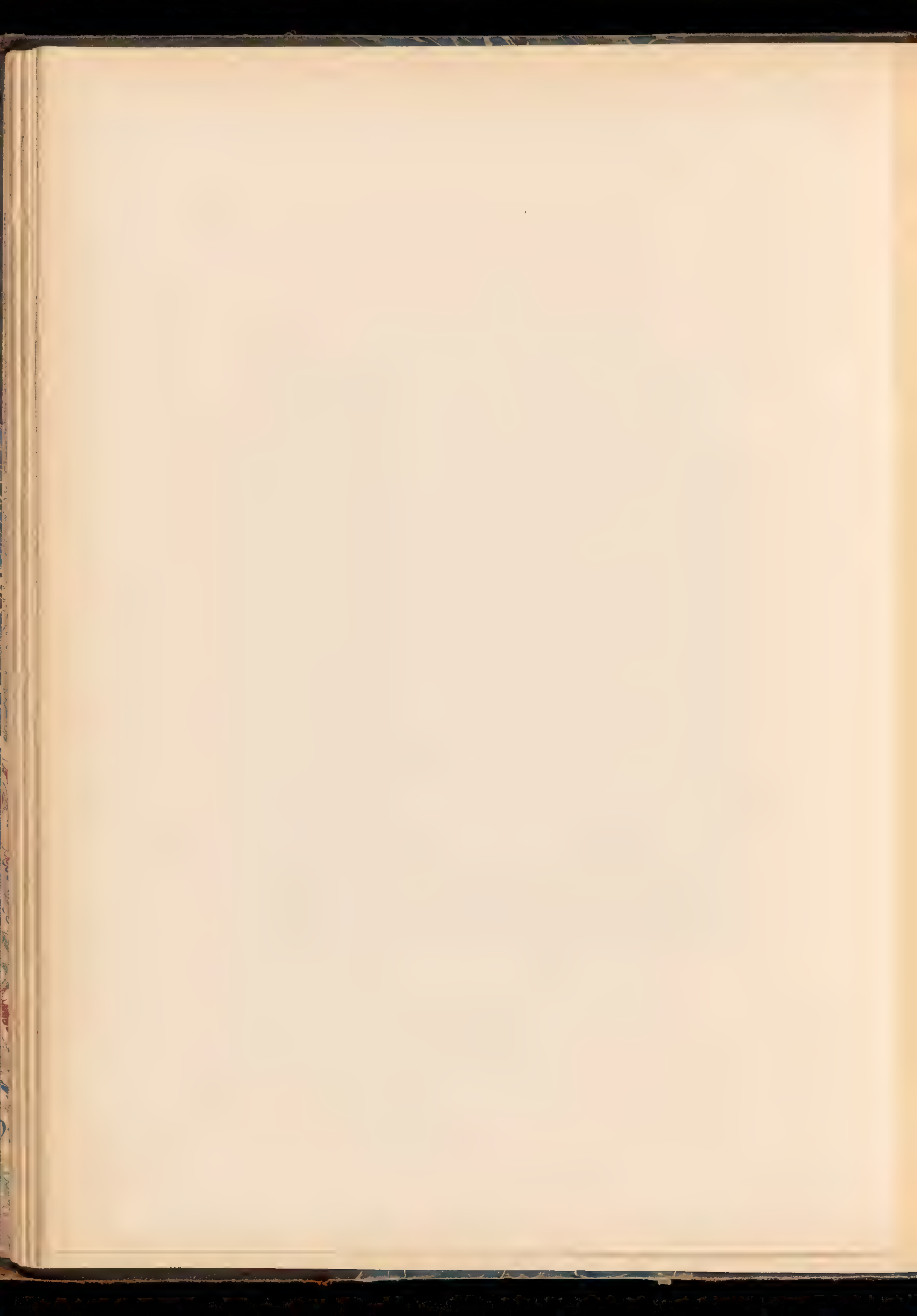
Cependant, les minutes passaient, émues, et d'un tel lieu de paix laborieuse, je ne pouvais me décider à rompre le recueillement muet en portant la main, pour les numéroter et les sérier, sur ces éloquentes pages de vérité où — peut-être — étaient inscrits, sous la forme plastique du tableau, les rites sacrés de quoi dépendent le bonheur et l'allégresse du monde. Mais voici que la pluie cessa de crépiter au vitrage et que, toute blonde d'abord, chaude ensuite et dorée, une flèche de soleil vint sur le chevalet nimber la *Maternité* devant laquelle s'était rompu le dernier pinceau.

Et la lumière d'en haut, peu à peu épanouie, s'élargit sur le tragique désordre des toiles, sur toute une foule vivante, vibrante, dont, soudain projetés hors de la pénombre, les visages redisaient maintenant, dans la joie de la clarté, le bonheur d'aimer, les abnégations de la douleur, les élans de la tendresse, et les perplexités de l'espoir, et le travail avec ses fièvres réconfortantes, enfin, toute la



32 — RODIN







46 — LE SOMMEIL
DE L'ENFANT



symphonie émouvante des passions et des devoirs humains, orchestrée selon les lois d'un contrepoint où les plus ardentes aspirations du cerveau répondaient harmonieusement aux plus généreuses pulsations du cœur.

Alors, je considérai devant moi le tableau connu sous le titre de *La Peinture*, définitive synthèse de tout un passé d'études, de recherches glorieuses et de pacifiques conquêtes sur la vérité, l'œuvre bien aimée du Maître, celle où il posait son regard, souvent, avant de saisir la palette.

Et devant ce poème en action où la beauté se met au service de la bonté, près de cette toile qui les résume toutes, dans ce vaste atelier mort où tout chantait l'acte de foi en la Vie, cruelle ou bienveillante, je pris plus que jamais conscience de ce que le génie d'Eugène Carrière intégrait en lui d'impérissable et d'immortel.

Pascal Forthuny

J'ai vu Carrière pour la dernière fois la veille de sa mort, Carrière à la fin d'une crise de fièvre, et semblant avoir retrouvé encore un peu de force. Il était, d'esprit, le même qu'avant ce nouvel et rude assaut, qui devait l'achever. Sa résistance était à bout. Il parla comme d'habitude, à voix basse et éloquente. Il me dit ce qu'il avait ressenti, la vie qui s'en allait, qui l'emportait comme avec de grands flots, puis la vie qui revenait, qui le ramenait à la lumière. « C'est

magnifique, — me répéta-t-il à plusieurs reprises, — cette sensation du retour !... Je t'expliquerai cela mieux la prochaine fois... Il faut que tu saches cela !... »

Il ne devait pas y avoir de prochaine fois. Le moment venu de le quitter, je le laissai à regret. Je ne pouvais me résoudre à abandonner ce qui restait de ce martyr. Il me rappela pour nous embrasser encore, puis me suivit jusqu'à la porte d'un regard triste et profond que j'ai pour toujours en moi. Mon ami Richardin, avec qui j'étais, eut la même sensation d'un adieu. C'était fini, en effet. Le lendemain, je recevais ce mot : « Eugène Carrière s'est éteint sans souffrances. » Sans souffrances, — mais après plus de trois années où il se voyait s'en aller minute par minute. Depuis le 1er novembre 1905, depuis cinq mois, il ne s'était pas relevé de son lit de douleur.

C'est ainsi qu'il eut ses derniers entretiens avec ses amis.

Je ne crois pas qu'il y ait eu jamais spectacle plus triste que celui de cette force qui diminuait chaque jour davantage.

Cet homme en pleine possession de son génie d'artiste, en plein exercice de son intelligence, si puissante et si fine, se voyait disparaître vivant. Il était comme un blessé sur un champ de bataille, qui ne peut plus se lever et combattre, qui voit tomber le jour et s'avancer la nuit. Mais quel autre spectacle il donnait en même temps que celui-là ! Ce blessé à mort continuait, malgré tout, à prendre sa part de la bataille humaine. Il n'eut pas un abandon de sa pensée, ni un abandon de la pensée des autres. Quand il avait écrit, — car d'abord il dut écrire, et les feuillets crayonnés se succédaient avec une extraordinaire rapidité, — quand il avait écrit, dis-je, en quelques mots brefs, les

nouvelles de son état qui lui étaient demandées, il se hâtait de reprendre contact avec l'existence du dehors, jugeant les événements, affirmant nettement sa pensée à propos de tous les événements qui chaque jour agitent le monde. Sur la révolution de Russie, sur la politique, sur la misère sociale, sur l'art, il avait le même diagnostic certain qu'aux jours passés.

Il garda ainsi jusqu'à son dernier soupir sa magnifique lucidité, son implacable sens du réel, et aussi son touchant amour de la vie, de la vie telle qu'elle est, de ses duretés, de ses peines cruelles, qu'il acceptait avec la conscience la plus haute, l'esprit le plus résigné. Son livre de chevet, sans cesse ouvert et lu à toute page, était un Marc-Aurèle. Ce grand artiste communiquait à travers le temps avec l'empereur philosophe qui a écrit, sur la douleur soumise à l'esprit, des pages qui auront la même durée que l'humanité pensante.

Grand artiste, il le fut, et il le restera. Il avait entrepris, tout naturellement, de fixer sur ses toiles le poème de la vie, et ce poème, il l'avait pris à son commencement, c'est à dire à l'enfance. La nécessité fit que l'artiste, après les premiers tâtonnements de la jeunesse, chercha les modèles de son art auprès de lui : sa femme, ses enfants. Ce fut ainsi qu'il devint instinctivement le peintre de la vérité, en s'emparant de la réalité immédiate, celle qui était à lui. Carrière a développé le thème du premier âge en une série d'œuvres de la plus grande beauté picturale, et aussi de la plus haute valeur savante et philosophique, car tout se confond ici pour s'offrir aux méditations des esprits les plus divers. Il est certain que ces images des premiers mouvements instinctifs et des premières expressions vagues de l'enfance composent d'elles-mêmes un traité de la forma-

tion de la chair et de la pensée qui n'est pas sans analogie avec le chapitre de l'*Intelligence* où Taine a étudié, de même, le phénomène de la vie par la formation du langage et de la mémoire. Carrière a voulu cette vérité de la vie, avec sa saveur animale, sa poussée violente, sa volonté obscure, son essor vers la lumière. Les faces d'enfants, les mouvements des mains, l'agitation des corps, disent ce désir avec une rare puissance. Et la grâce est là, incluse, avec le reste. Regardez, et vous la verrez.

Puissance et grâce se sont développées par une suite d'œuvres qui a été, pour Carrière, la continuation logique de l'existence. Ce ne fut même pas un parallélisme : on voit, aujourd'hui, plus nettement que jamais, que pour lui, l'art et la vie se confondaient en une même vision, en un même sentiment. On voit grandir les enfants de ses premières toiles, ils deviennent le jeune garçon, les fillettes, les jeunes filles, les femmes des dernières œuvres, et il se trouve que, par cette histoire d'un groupe familial, l'artiste écrit, du point où il l'aperçoit, une histoire humaine. Par là, il se rattache aux grands peintres qui ont prolongé la vie de ceux qui les entouraient, mais il ne se rattache pas aux peintres qui transposaient la réalité, qui costumaient leurs personnages et les faisaient paraître au centre de mises en scènes ingénues ou théâtrales. Il est de ceux qui ne voulaient rien entre eux et la réalité, qui trouvaient cette réalité suffisamment belle, mystérieuse et grandiose pour vouloir l'exprimer telle qu'ils l'apercevaient.

Il fut ainsi lorsqu'il devint le portraitiste incomparable qu'il a été, un évocateur du dedans par le dehors, de la pensée par la forme. Il semble que la matière des portraits de Carrière soit d'une substance vivante où il y a de la spiritualité. Les fronts pensent, les yeux voient, les bouches



43 — ÉTUDE D'ARBRES





50 — PORTRAIT
D'ENFANT





59 — LE BIBERON


Eugène Carrière

avouent des secrets profonds. Une telle œuvre qui raconte l'enfance, la maternité, la jeunesse, et qui définit tant d'êtres, est suffisante pour la gloire d'un artiste. Carrière a pourtant touché d'autres sommets et montré qu'il pouvait s'y tenir. Il a dressé le Christ en héros conscient de son sacrifice. Il a fait son chef-d'œuvre de grande peinture avec le *Théâtre de Belleville*, où il est le peintre du silence et de l'émotion populaires. A travers tout cela, son talent avait évolué. Il avait imposé sa manière de voir les formes à une certaine distance, à travers une atmosphère visible, et peu à peu, il avait représenté ces formes par leurs volumes et leurs nuances jusqu'à leur donner la force et l'équilibre de belles statues.

On verra mieux cette évolution, on suivra la marche victorieuse de ce grand art, s'il est fait un jour une exposition complète de son œuvre. A l'instant où j'écris, toutes les pensées de ceux qui l'ont admiré sont en deuil. Pour ceux qui l'ont connu et aimé, ce deuil sera de toujours. Je ne puis m'empêcher de songer au compagnon d'autrefois, si alerte, de si belle gaîté et de si vif courage, en même temps qu'à l'agonisant d'hier, le corps vaincu par le mal, le visage souriant, l'esprit libre. C'est cet esprit qu'il laisse aux siens, qu'il laisse à ses amis. Gardons-le, avec son souvenir et son exemple.

L'Aurore, 29 mars 1906.

Gustave Geffroy

Carrière se trouvant brosser une étude pour mon portrait, pendant qu'il me faisait poser, je l'interviewais sur la formation de son talent, et voici à peu près ce qui ressortait de ses paroles, coupées par des coups de brosse, donnés comme avec un bâton de chef d'orchestre, coupées par des regards pénétrants, qui me semblaient pomper ma vie.

Une jeunesse passée jusqu'à dix-huit ans à Strasbourg, sans l'ouverture des yeux, sans la fréquentation du musée, sans le regard amoureux sur les tableaux.

Les délicates et mystiques peintures de Martin Schœn, à l'église Saint-Pierre-le-Vieux, il ne s'apercevra de leur présence que lorsqu'il repassera plus tard à Strasbourg. A dix-neuf ans, où son existence est transportée à Saint-Quentin, devant cette salle garnie, de haut en bas, de plus de quatre-vingts têtes de La Tour, devant ce stupéfiant musée, paraissant avoir gardé toute vive, contre ses murs, la vie d'une société morte, il y a en lui, pour la première fois, un éveil de peintre jusqu'alors sommeillant; et peut-être ces *préparations* d'un des plus grands dessinateurs de la figure humaine, lui inspirèrent l'amour de la *construction*, que, plus tard, il apporta dans ses portraits. Alors l'année qui suit la guerre de 1870, où il est prisonnier en Allemagne, et étudie sérieusement le musée de Dresde, et le *faire* et les procédés des maîtres anciens. Puis encore les années allant de 1872 à 1876, passées à l'Ecole des Beaux-Arts, où il était déjà avant la guerre, années passées là sans grand fruit, sans résultat bien appréciable. Enfin cinq années de retraite, dans un coin perdu, à Vaugirard, où, femme et enfants pour modèles, sa vie est une vie de travail du matin au soir, et encore bien avant dans la nuit, une vie de travail acharné, sans trêve, sans repos, avec, en ce travail, quelque chose de passionné, de fié-

vreux, de jouisseur, qui lui fait dire que, pour lui, travailler, *c'est faire la noce.*

C'est en ce labeur d'intérieur et de famille que s'est formé le talent de Carrière. Là, à Vaugirard, la *Maternité divine*, le motif religieux qui s'étale sur toutes les toiles de la vieille Italie, depuis Cimabue jusqu'à Raphaël, lui, l'a repris et en a fait le sujet bourgeois de la maternité moderne, avec des grandeurs sœurs de l'autre. Certes, ce n'est plus la maternité tranquille et reposée des époques de foi, c'est la maternité du siècle de pessimisme, c'est la maternité aux pensées noires de la mère, appartenant toujours à l'inquiétude, et dont les étreintes anxieuses, et l'enroulement inquiet des bras autour du corps de son enfant, semblent perpétuellement en défense contre la maladie et la mort.

Edmond de Goncourt

Pour exprimer un monde de pensées et de sentiments nouveaux, Eugène Carrière a créé une ambiance idéale, émanée du réel, où la nature se transpose dans tous ses logiques rapports. La fine et trembleuse atmosphère où vivent ses figures, il l'a observée dans les intérieurs parisiens à l'heure où la lumière tamisée assoupit toutes nuances et vient mourir doucement sur les choses. Et c'est aussi le milieu de son rêve, le choix de son esprit, cette harmonie

voilée où rien ne s'évapore, où tout s'affine, ce douillet asile où loin de tout contact brutal, au cœur de ses habitudes, se meut la chère vision. Nous ne discutons pas ce qu'on nomme ses partis-pris, reconnaissant dans son œuvre une logique profonde, ne pouvant les concevoir autres, et convaincus que seule cette manière de dire pouvait rendre la subtilité de la pensée, la délicatesse de l'émotion.

Une mère se penche, soutient d'un bras le bébé qui embrasse sa grande sœur; la fillette, à genoux, résignée et souriante, les bras au long du corps, se livre avec un abandon de tendresse à la prise tâtonnante des petites mains, à cette douce violence de caresse. Ainsi rassemblées dans une intime cohésion, les figures se composent d'elles-mêmes suivant de souples inflexions, avec l'harmonieuse beauté des gestes d'instinct où l'artiste qui sait voir et choisir trouve une grâce supérieure aux arabesques préméditées. Une lumière paisible descend sur le groupe et l'enveloppe de ses effluves; elle différencie par de fines valeurs le teint ambré de la mère, les carnations laiteuses de l'enfant, le rose tendre de la fillette et ses cheveux blonds : par d'insensibles dégradations elle glisse sur le plein des formes, circule en transparence légère dans l'intérieur où s'indiquent les objets familiers. Partout l'œil est accueilli, invité par une induction de mystérieuse douceur. Un charme profond et vrai, de tendresse confiante, habite cette toile d'évidente intimité, et comme dans le *Premier voile*, comme dans toute l'œuvre de Carrière, quelque chose aussi d'infiniment doux et touchant. On dirait une corde qui vibre lentement et sourdement, un rappel de tristesse, l'étreinte douloureuse d'un moment unique et dans la plénitude de l'émotion humaine, un divin désir de larmes. A ce signe on reconnaît un art nourri de la substance même de la vie, une œuvre où l'homme a mis le meilleur de lui-même, ce qu'il



80, 81 — LES JEUNES FILLES PENSIVES





82 — LA PRIÈRE



y a de plus doux et de plus puissant dans les passions éternelles, créant, comme les maîtres anciens dans leurs tableaux de sainteté, un admirable symbole de la famille.

La pensée se reporte aux cahiers du peintre, à ce livre de vérité où jour par jour il recueille les impressions de la vie réelle, où s'élabore pour les œuvres futures le tendre, le merveilleux pathétique de l'intimité. On revoit ces gestes augustes de maternité, l'allaitement, la délicate pression des mains qui enveloppent et protègent, les joue-à-joue et les cœur-à-cœur de la mère et du petit, puis le profond sérieux et le comique innocent de l'enfance, ses poses d'attention absorbée, de surprise, ses élans instinctifs, ses désirs impérieux vers les êtres et les choses : l'énergie vitale tout à coup jaillissante, la fusée d'un rire frais comme la naissance d'un monde, l'éveil d'une âme, d'une pensée, d'une songerie, le vif et le sauvage d'un regard de douze ans : et, parmi les jeux, les travaux, les caresses, l'angoisse solennelle d'un jour de fête, cette évocation du fantastique ineffable, de la féerie continue où vivent, aiment et souffrent ces commencements d'âmes environnés de mystères, envolés vers la vie et soudain lourds de pressentiments. On comprend alors ce que l'œuvre de Carrière comporte d'observations accumulées, d'intuition, de pénétration lente : on se dit que cet art si délicat et si plein contient dans son intimité discrète, l'essence de la vie, ses ardeurs joyeuses, ses luttes acceptées, ses douleurs vraies, l'âme d'un homme qui a senti et pensé, le mépris de toute vulgarité et pas un mensonge.

Gazette des Beaux-Arts, Salon de 1889.

C. Ephrussi?

Depuis vingt ans, parmi la cohue infamante des Salons, les tableaux d'Eugène Carrière se sont aristocratiquement différenciés; à Paris, au dehors, des périodes de labeur ont été maintes fois soumises ; mais les lois de cet art profond et subtil échappent à un interrogatoire intermittent ou partiel. C'est de l'effort envisagé depuis le début et dans son ensemble qu'on doit apprendre l'évolution suivie, le développement parallèle de la maîtrise et de l'esprit, la volonté toujours mieux affirmée de s'émanciper, de s'affranchir, de s'élever aux plus hauts sommets de la pensée. Car l'œuvre est d'un philosophe, d'un poète autant que d'un peintre; la douleur de vivre et d'aimer l'a inspirée; tout y est issu d'une fraternité d'âme en vertu de laquelle Carrière a pu écrire : « Je vois les autres hommes en moi et je me retrouve en eux ». Cependant l'émotion du cœur n'entrave pas l'action du cerveau; la tendre pitié s'accompagne chez l'artiste de pénétration aiguë. Tel spectacle, de pauvre intérêt semble-t-il, prend une fière signification pour qui sait percer le voile des apparences. L'Ecriture offre à tout instant de ces exemples et, auprès de nous, Michelet, Ibsen, Maeterlinck ne trouvèrent-ils pas dans les plus simples, les plus humbles événements, la matière d'édifiantes leçons ? Eugène Carrière s'apparente à ces grands esprits, et ceux-là seuls le méconnaissent qui dénient à la peinture toute portée suggestive ou dont l'âme trop vulgaire se refuse à la méditation des au-delà.

Pour s'exprimer, Carrière use du dessin, de la couleur, du modelage parfois; d'après ses écrits il n'eût pas assoupli moins victorieusement la forme littéraire à la règle de son génie contemplatif, sentimental, volontaire, — lequel ne dément en rien l'origine alsacienne; c'est le génie d'un réaliste visionnaire, épiant en lui-même le réfléchissement

de la vie extérieure. Maurice Barrès a indiqué combien « le rêve et la réalité étaient deux instants de notre vision délicats à délimiter ». Carrière déclare, de son côté, « ignorer si la réalité se soustrait à l'esprit, tant il les a toujours sentis unis ». Etudiant, sa dévotion était allée à deux maîtres d'autrefois, entre tous véristes et intellectuels : La Tour et Velazquez se révélèrent à lui-même et, malgré les registres de l'École des Beaux-Arts, il s'est bien plutôt prouvé leur élève que le disciple de Cabanel. La contemplation des masques de La Tour, à Saint-Quentin, devait fortifier chez lui le goût des belles constructions sculpturales, et affiner le sens de la divination psychologique. Sans aller en Espagne, ni soupçonner les *Menines,* il suffit à Carrière des ouvrages rencontrés à Paris, à Londres, pour reconnaître en Velazquez un ancêtre; ils se rattachent bien l'un à l'autre par une noblesse qui atteint spontanément au style et par le recours à l'équivalence morale de l'harmonie et du clair-obscur.

Vous ne constaterez pas chez le peintre les doutes habituels aux débutants; ses aspirations se dégagent sans délai et se formulent sans ambage; il a tôt fait de délaisser l'Ecole, le Prix de Rome; l'humanité l'intéresse, et ce sont des portraits d'amis qui constituent, de 1876 à 1879, ses premiers envois aux expositions; bientôt il s'isole, fonde une famille et ne puise plus qu'au foyer l'inspiration de son œuvre. Autour de lui il observe, il voit sa vie se continuer en d'autres êtres; il se sent revivre en d'autres existences; il s'enthousiasme pour cette renaissance et cet épanouissement; il surprend les beaux gestes qui redoutent et protègent, qui caressent et étreignent; il guette l'éveil de l'instinct et le progrès de la volonté; il lit le livre de la Nature avec des yeux nouveaux, et, mettant à contribution son cœur et sa raison, il découvre la grandeur de la maternité, il sonde l'âme mystérieuse de l'enfance.

Qui veut parcourir le cycle de la peinture familiale doit tout d'abord évoquer les tableaux hier inaperçus ou contestés au Salon, maintenant épars dans les collections, les musées : la *Jeune mère* allaitant le nouveau-né (1879), la *Fillette* s'offrant au baiser de l'aïeul (1880), l'*Enfant malade* (1885), le *Premier voile* (1886), *Intimité* (1889), la *Maternité* du Luxembourg (1892); en dehors de ces compositions significatives comme des témoignages, les courtes joies et les affres paternelles se sont encore confiées à d'autres peintures, moindres de format, égales d'intérêt, où s'épand la lourde atmosphère de douleur que Carrière sentit si souvent planer sur les siens. On devine les accents dont ces ouvrages sont redevables à l'expérimentation de la souffrance; cependant, pour parvenir à dégager le tragique quotidien, il a fallu plus qu'une sensibilité exacerbée, mais une compréhension rayonnante, capable de s'élever des exemples directs aux généralisations de la synthèse. Vous avez cru au spectacle d'étrangères, de particulières aventures; c'est le drame de votre vie que montrait Carrière, ou plutôt c'est l'histoire même de l'humanité qui se trouve par lui racontée.

L'enquête commencée au foyer se poursuit au dehors. Carrière se mêle au peuple ; il connaît ses douleurs, il l'étudie dans ses plaisirs, violents comme des douleurs; il devient le peintre du *Théâtre populaire*, où les spectateurs semblent former un seul être et qui met à nu l'âme même de la foule... Confesseur d'humanité, tel encore apparaît Carrière portraitiste. Puisque le cerveau par-dessus tout l'intéresse, doit-on s'étonner qu'il ait désiré le commerce des meilleurs génies et que l'ambition lui soit venue de transmettre à l'avenir mieux que leur ressemblance, la vie de leur esprit ? Par l'exaltation des particularités physionomiques, par la saisie du regard, la caractérisation de la main, il initie à l'humeur,



83 — PORTRAIT EN PIED
DE Mme EUGÈNE CARRIÈRE





85 — PORTRAIT DE
M. METCHNIKOFF



au tempérament, au « par dedans moral » d'un Paul Verlaine, d'un Edmond de Goncourt, d'un Puvis de Chavannes, et ses effigies demeurent, avec les bustes de Rodin, les plus intégrales, les plus étonnantes définitions d'êtres pensants éditées en cette fin de siècle. Maintenant, qu'il plaise à Carrière de ne plus isoler le modèle, de le replacer dans l'entour de ses affections, d'installer la joie auprès de la méditation — comme il a fait dans les portraits de Dolent, de Daudet, de Séailles, — ou bien que sa peinture groupe tendrement la famille en un vivant symbole, on le verra inventer des ordonnances imprévues, majestueuses. Toujours il observe la nature et toujours il la dépasse; les modernes et douloureuses sibylles inscrites dans les écoinçons de l'Hôtel de Ville atteignent au surhumain michelangelesque. Avec le contraste de leurs lignes, avec l'arabesque tortueuse de leurs arbres, avec leurs grandes ondulations de sol, indiquées comme les plans de la face, du masque, les paysages de Carrière semblent les décors héroïques du drame humain, et dans ses nus, égaux pour la beauté aux nus du dix-huitième siècle, on dirait que la chair pâlit et s'attriste en expiation des voluptés passées.

« Nous ne valons que ce que valent nos inquiétudes et nos mélancolies, écrit Maurice Maeterlinck. A mesure que nous avançons, elles deviennent plus nobles et plus belles. » Ainsi l'inspiration de Carrière, se haussant sans cesse, l'a conduit par degrés de la famille à la société et à l'Homme-Dieu. Le supplicié dont les bras invoquent le ciel incarne le sacrifice délibérément consenti pour tous, et la plainte murmurée à son cœur c'est le sanglot éternel de la prière et de la désolation; en sorte que l'œuvre de deuil et de pitié est encore une « maternité », la plus terrible et la plus émouvante des maternités, celle où la mère, stèle douloureuse appuyée à la croix, pleure pour jamais son enfant et son Dieu.

Cette fois encore, Carrière s'est élevé au symbole par l'intuition de la tendresse, par la vertu de la synthèse, par la puissance de la technique aussi; elle est toujours chez lui telle que la commande une exceptionnelle faculté de généralisation, et nulle part les relations ne s'accusèrent plus étroites, plus voulues, plus nécessaires entre l'idée et l'expression, entre le sentiment et la couleur, entre le drame et l'ambiance. Avec le silence, l'ombre seule peut évoquer le mystère de l'inconnu, les forces invisibles complices de la fatalité; de là vient que les images de Carrière s'échappent de la nuit, comme la vérité se dérobe aux ténèbres. Il faut tenir pour aussi logique la brume qui voile son œuvre de mélancolie; elle prolonge les impressions optiques, comme les résonances d'un écho; elle lie le particulier à l'universel; elle indétermine le sujet et l'incorpore à l'espace sans limites. Les nuances grises, les harmonies subtiles parmi lesquelles le coloriste se joue délicieusement, offrent au regard la douceur d'une caresse alanguie; mais leur équivoque avertit l'esprit, et rien ne saurait mieux préparer à l'attention solennelle que l'heure élue, que l'instant du crépuscule où l'esprit veille, où les réalités semblent des apparitions évoquées à travers les vapeurs de la lumière mourante.

Carrière continue aujourd'hui Prud'hon, Corot, Daumier, Millet et tous les maîtres hantés par l'ambition de découvrir les liens qui rattachent la vie à ses secrètes origines. Comme eux, il s'est réfugié en lui-même, il a fait appel aux clartés intérieures pour déchiffrer l'énigme célée sous les dehors perçus; aussi bien sa recherche ne pouvait guère connaître la sérénité d'un constant sourire : elle porte la moderne empreinte de la gravité, et nous ne l'en aimons que davantage de transformer en beauté nos sentiments et nos alarmes; puis, si Carrière fait toucher le fond de notre misère

c'est par une illusion qui charitablement oppose à notre tourment éphémère l'éternité des espoirs ouverts par l'infini du rêve.

(*L'Image*, H. Floury, éditeur, 1897).

Roger Marx

Le métier de Carrière n'est que son esprit même présent à ce qu'il fait, il est l'expression sensible de ce qu'il a d'original et de passionné, de logique et d'universel.

Quelques critiques, pressés de juger et d'établir leur compétence, affirment que Carrière ne dessine pas : il enfume ses tableaux de parti pris, il noie ses figures dans un brouillard flottant où les lignes oscillent, s'irradient, où les formes se dissipent et s'évanouissent. Voilà qui est bientôt dit : il est plus facile de se débarrasser d'un artiste que de le comprendre. Il importe avant tout de s'entendre sur ce qu'est le dessin. Le dessin est chose moins simple que beaucoup d'honnêtes gens ne l'imaginent. Volontiers on le définit par le contour, par la ligne qui suggère l'image d'un corps en reproduisant sa silhouette. Que ce dessin existe, qu'il réponde aux lois de la vision, il n'y a pas à le nier : la main du peintre ne fait qu'imiter, que suivre le mouvement de l'œil qui, pour s'emparer de la forme, la résume dans les lignes qui la limitent. Mais, en art, de ce dessin ce qui nous intéresse, ce n'est pas la calligraphie déliée, ce n'est pas même l'exactitude mathématique que donnerait bien mieux encore un instrument indifférent et passif, c'est dans la justesse ce que l'artiste sait mettre d'expression, c'est dans l'ondulation de

la ligne le frémissement de l'esprit. Tel peintre qui silhouette un grenadier, en commençant par la botte ou par le bonnet à poil, ne sera jamais qu'un illustrateur banal. Que ceux qui parlent de la ligne prennent la peine d'observer avec quelle délicatesse Raphaël la balance, l'équilibre, la plie aux exigences de son génie ; avec quelle violence Michel-Ange l'allonge, la tourmente et l'agite de l'inquiétude des âmes héroïques. Le contour n'est pas le dessin en soi, une entité sacro-sainte ; il est un procédé empirique, qui se justifie dans la mesure où il répond aux lois de la vision ; sa légitimité, sa valeur artistique reconnue, j'ajoute qu'il a quelque chose d'abstrait : il est un résumé, un schéma, il substitue à la vision intégrale un de ses moments, au volume la surface, à l'objet donné sa limite.

Il est des artistes qui, au lieu de traduire la forme par une ligne qui n'en est que l'indication et le résumé, l'abordent directement et la rendent telle qu'elle leur apparaît. Leur dessin plus concret, plus rapproché de la vision réelle, plus complexe, est une construction de l'objet, un effort pour l'établir d'ensemble, en marquant les saillies, les creux et les reliefs. Ils ne partent pas du trait qui n'est, à l'isoler, qu'une abstraction, ils y arrivent comme à la limite du corps qu'ils modèlent; ils ne définissent pas avec plus ou moins de justesse une certaine quantité d'espace pour le remplir de son contenu, ils vont du centre à la périphérie, ils dégagent et précisent la forme par les ombres et les lumières, en la faisant émerger de leurs rapports. Les élèves de David croyaient imiter la statuaire antique par leurs silhouettes linéaires, ils procédaient, à dire vrai, à l'inverse du sculpteur qui voit la forme toute à la fois, en ordonne les diverses parties par un travail simultané et ne réalise la beauté de la ligne que par l'équilibre des masses.



87 — PORTRAIT DU
Lt-COLONEL PICQUART





88 — RECHERCHE POUR LE
"THÉATRE DE BELLEVILLE"



Pour comprendre le dessin de Carrière, il faut avoir regardé ces albums à couverture grise, manié ces feuilles volantes — lettres de faire part, prospectus — qui traînent sur la table de l'atelier, encombrent les tiroirs, s'accumulent dans les cartons, ces « pensers », comme eût dit Watteau, ces pensers du matin et du soir, de toutes les heures de loisirs studieux, où il prépare les œuvres qui prolongent sa vie dans les images qu'elle crée. Ces innombrables croquis au crayon noir, à la sanguine sont les notes rapides où se traduit sa passion d'observateur infatigable. Carrière sait voir ce que nous ne voyons plus à force de le voir, il garde l'étonnement de l'enfant qui rajeunit le spectacle du monde; la vie n'est jamais pour lui quelque chose de banal, d'effacé, elle reste quelque chose d'inconnu, d'inédit, l'objet d'une perpétuelle surprise; il en aime tous les gestes, il l'épie en ces instants où, livrée à son propre entraînement, elle se révèle dans sa vérité, où, libre de tout artifice et de toute contrainte, elle reprend la fraîcheur et comme la nouveauté des choses éternelles. Il saisit d'un œil sûr ces aspects fugitifs de l'être, il les fixe d'une main prompte et passionnée. Ces croquis ne sont que des émotions et des mouvements, une suite de visions rapides où brusquement s'évoquent les très simples images dont la suite compose une existence humaine. Vous y trouverez dans leur franchise tous ces mouvements qui, d'abord instinctifs, accordent la mère et l'enfant jusqu'à en faire un seul être en deux personnes, puis peu à peu les rapprochent par un amour où déjà entrent la conscience et la volonté : une tête se penche dans un élan de tendresse, deux visages se rencontrent dans un baiser, l'enfant s'est endormi dans le berceau des bras maternels; autour de la grande table, sous l'orbe de la lampe, se presse le cercle de famille;

résumés en quelques accents, tous les gestes de la vie sont là, ceux de la joie, de la douleur, de l'inquiétude, de la vague rêverie, ceux des humbles occupations domestiques, et ceux aussi des objets familiers qui ont leur langage, parce qu'ils ont leur esprit.

Des mains sans nombre couvrent ces feuillets, vivantes, expressives; « ces mains, qu'il a délimitées et modelées en quelques coups de crayon, on peut les placer auprès des mains les plus célèbres racontées par les croquis les plus impeccables. Carrière les voit vraiment douées d'une existence spéciale et révélatrices de caractères. Il dit par elles les volontés et les mollesses, les énergies de l'action, les abandons hautains des indifférents, les défaites des résignés. Il en voit de gracieuses, de nobles, d'infiniment touchantes... Il caresse de toute sa délicatesse, des mains potelées d'enfant, des mains fines et rêveuses de femmes. Il est saisi d'un respect attendri devant des mains de vieillesse au repos d'un long travail (1).

Rappelez-vous, dans le Christ en croix, le geste émouvant de la mère, les mains pâles portées à la bouche dont elles compriment le sanglot. L'homme juste a été crucifié, comme il convient, comme tant d'autres, après lui et en son nom, seront torturés et brûlés pour le même crime : sur le fond, dont les ténèbres se confondent avec le ciel, la terre, les monuments des hommes, le corps du crucifié pesant sur les mains que les clous déchirent, se construit d'une pâle lumière; le visage noyé dans l'ombre, mais le front s'éclaire, dit la sérénité de celui qui, sachant la sottise

(1) Gustave Geffroy. *La Vie Artistique*, 1re série, p. 33. « Ah ! des mains, ah, la main ! ce morceau de l'être, qui dit et raconte tant de choses en lui ! des mains, il y en a là, dans les tiroirs, des brassées, — et toujours en la surprise de toute leur éloquente mimique. Car Carrière est un dessinateur passionné de la main, comme l'ont été Watteau et Gavarni. » (E. de Goncourt. Préface de *La Vie Artistique*, 1re série, p. 12).

et la méchanceté, a choisi de mourir pour ce qui doit être plus fort qu'elles. Auprès de la croix basse qui en le dressant de toute sa hauteur laisse le juste au niveau des hommes, la mère, debout, dans ses vêtements noirs, porte à son visage ses mains croisées par un geste où se marquent la stupeur et la désolation de celle qui ne veut rien savoir que l'immense douleur qui l'accable. Dans le rapprochement de ces deux êtres tient le meilleur de l'humanité : la nature se continue, s'achève par la pensée, la mère par le fils, l'instinctif dévouement par le sacrifice volontaire.

Là-dessus, n'imaginez pas la calligraphie nette et patiente d'un professeur de pensionnat, un contour sec, sans déviation; la ligne mobile frémit, remue, se jette dans la direction du mouvement avec une sorte d'emportement; la forme n'est pas scrupuleusement observée, elle est pliée à toutes les exigences du sentiment, réduite parfois à n'être que le thème expressif, l'arabesque émouvante, dont la vérité idéale porte la nature au delà d'elle-même. La forme de l'arbre dépend des souffles qui l'agitent; elle varie, selon qu'il ondule sous la caresse de la brise, qu'il se courbe tout entier, tronc et feuillage, dans le sens du vent qui le frappe, ou qu'il oscille en tous sens aux chocs contrariés d'un souffle de tempête; ainsi, en ces croquis, se tourmente la forme humaine battue de tous les vents de l'esprit ([1]). Ces notes, prises par l'artiste au jour le jour, montrent sa curiosité infatigable, l'acuité de son observation, l'ardeur et la sûreté de sa main, ce qu'a de passionné et de réfléchi son émotion devant la nature et devant la vie.

Carrière n'a pas l'œil analytique : il ne construit pas la

([1]) « Insistez sur les traits dominant du modèle, disait Ingres lui-même, exprimez-les fortement, poussez-les, s'il le faut, jusqu'à la caricature, je dis caricature afin de mieux faire sentir l'importance d'un principe si juste. »

forme de traits raccordés, il l'embrasse d'un regard comme la courbe d'un dessin ornemental; en présence d'une grappe de raisins, il voit la grappe et non les grains, le tout avant les accidents qui en précisent la vision d'ensemble. S'il note l'attitude d'un enfant, qui, le soir, s'est endormi sur la table, la tête dans ses bras, il ne décompose pas l'image, il la voit toute à la fois comme un fruit, une fleur ; il découvre d'abord la ligne générale qui comprend toutes les autres lignes, il l'établit et y subordonne le reste; il va de la main, saisie dans la loi de la forme, aux doigts qui l'achèvent; s'il regarde une mère allaitant son enfant, il ne distingue pas deux êtres qu'un hasard rapproche, il aperçoit l'unité de l'arabesque qui, de ces deux êtres, que traverse un même sentiment, pour un instant compose une forme unique et comme naturelle. Rien n'est plus propre à montrer ce qu'il y a dans l'esprit de Carrière d'original, d'individuel, d'incommunicable parfois, que ces synthèses hardies où la forme simplifiée, par le sentiment, n'en est plus que le signe expressif ; mais, jusque dans ces audaces, vous trouverez le souci de la loi, la recherche de l'essentiel, le goût de la vérité profonde, l'intelligence qui domine la réalité à force de la comprendre.

Si ces croquis ont parfois leur intérêt en eux-mêmes, ils ne sont que des notes, des documents, les éléments patiemment amassés de l'œuvre qui en donnera le sens véritable. Carrière n'est ni un nerveux, ni un agité; il est robuste, de tempérament rassis, plein de sens; il aime l'universel; il est convaincu qu'il y a dans les choses une logique souveraine que la pensée doit accepter librement comme sa propre loi. Le même amour de la vérité qui fait passer dans ses croquis le frémissement et les palpitations de la vie, l'attache aux lois réelles que les accidents dissimulent sans s'y soustraire. S'il est vrai que la forme, à parler strictement,



89 — PORTRAIT
DE Mlle BRÉVAL





90 — AVANT
LE SOMMEIL



n'existe pas, qu'instrument de la vie, toujours modifié par les mouvements de la passion et de la volonté, elle se présente sous un nombre infini d'aspects, il n'est pas moins vrai que, sous tous ces aspects, elle se retrouve et se reconnaît. Si variées que soient les attitudes que lui impose l'esprit, le corps est une machine, il a ses pièces articulées, dont le nombre, la structure et les rapports définissent avec une inexorable rigueur les limites entre lesquelles il peut être transformé par l'action.

Carrière est trop sincère et trop réfléchi pour s'en tenir à l'apparence, pour peindre d'un corps ce qu'en saisit d'abord un œil superficiel et prompt; il est préoccupé avant tout de ce qui explique ce qu'on voit, de ce qui détermine les plans, les creux et les reliefs, des masses solides, des substructions osseuses; le corps sans poids ni profondeur n'est plus qu'un fantôme incapable de vie. « J'ai remarqué chez Vélazquez, me disait-il un jour, plus encore peut-être chez le Vinci, que les traits du visage, les yeux, le nez, la bouche sont préparés par ce qui les entoure, par l'arcade sourcilière, les pommettes, les mâchoires; ils ne seraient pas là, on les devinerait. Ces traits sont comme un sommet, on y arrive par ce qui y mène; isolés, ils perdent leur sens, n'étant pas attendus comme dans la nature. Les imbéciles qui se jettent sur les yeux, le nez, la bouche, sont des gens qui veulent ouvrir les fenêtres avant d'avoir élevé le mur. » Carrière n'est pas de ces architectes chimériques : il établit d'abord les dessous solides, la charpente osseuse; il dresse le front, derrière lequel se passent tant de choses, sculpte son relief et ses bosses; il construit l'arcade sourcilière, les pommettes, l'arête du nez, l'os des mâchoires; sur ces fortes assises, lentement édifiées par les ancêtres et qui trahissent du caractère ce qui ne change pas, il tend les muscles mobiles que

toute émotion met en jeu, les paupières, les joues, les ailes du nez, les lèvres, toutes ces parties frémissantes au moindre choc, qui disent tout à la fois le sentiment momentané par leurs contractions passagères et la destinée par leurs habitudes.

C'est surtout dans ces préparations au brun, dans les portraits qu'il se plaît à modeler de son libre pinceau avec l'ombre et la lumière, que Carrière révèle son art de faire sentir, dans le masque en relief, les dessous résistants, de relier la construction savante à l'expression morale. Étudiez encore les lithographies où il a représenté quelques hommes célèbres de ce temps. Pâle, émergeant du fond sans violence, la tête d'Alphonse Daudet garde dans sa mélancolie l'élégance de sa forme heureuse; Verlaine, dans une clarté dorée, étale sa face paradoxale, où l'homme et la bête se mêlent si curieusement; le crâne chauve, le front très haut mais serré aux tempes et comme soudé trop vite, la fente des yeux bridés, sans paupières, que l'orbite écrase, le nez camus, la pommette saillante que l'ombre souligne, la bouche devinée sous la grosse moustache aux poils jaunis; la construction forte garde l'inachevé de l'enfance, et, par son manque d'ordre, de symétrie, trahit l'âme trouble, multiple, qui livra le poète tour à tour ou « parallèlement » à l'erreur et au repentir.

La lithographie d'Henri Rochefort n'est pas d'une facture aussi simple; l'exécution, inquiète, tourmentée, comme discordante, se plie au caractère du modèle. Carrière a peint le pamphlétaire, l'homme de combat, qui, d'instinct, adapte au milieu démocratique, les traditions des grands seigneurs qui tenaient campagne contre les gens du roi et faisaient les routes peu sûres.

Tout autre est la belle image du sculpteur Rodin; la construction savante distingue et relie les plans du visage; l'arcade sourcilière puissante, d'où se détache l'arête du nez

recourbé, continue les bosses du front, se prolonge par les pommettes; un pli dédaigneux avance la lèvre inférieure; la barbe descend en ondes qui se perdent dans l'ombre. On dirait, sculptée par la main de Michel-Ange, dans le roc, la tête d'un faune sérieux où l'âme de la nature arrive à la conscience d'elle-même, et le souvenir s'éveille des groupes où l'artiste a modelé, dans ses marbres frémissants, les ivresses, les angoisses, les terreurs du mystérieux amour qui se prend pour la recherche du bonheur.

Ainsi Carrière ne voit pas une tête ou un corps comme des surfaces, il n'en copie pas l'apparence scrupuleusement; il les voit d'ensemble, dans leur unité, dans la loi de leur structure, et il subordonne tous les détails au plan supérieur qui les domine. Le même esprit de synthèse qui dans ses croquis ne laisse de la forme que ce qu'elle a d'expressif, la lui fait rétablir dans tous ses droits, quand il arrive à l'œuvre définitive. Dans ses tableaux, où il est vraiment lui-même, le dessin est fait de ces deux éléments : justesse expressive, construction savante; vous y trouverez la fougue intérieure qui agite ses esquisses, le mouvement passionné, le geste où tout l'être se projette, mais l'action est contenue dans les limites de la forme qui, en l'arrêtant, ajoutent à l'impression de la force qui les voudrait franchir. Le talent de Carrière harmonise ces dons en apparence contraires : sensibilité ardente et intelligence lucide, passion et logique, élans soudains et volonté tenace.

G. Séailles

L'art subtil et profond de Carrière, tout d'abord compris par un petit groupe d'élite, a vu progressivement le nombre de ses admirateurs grandir jusqu'à devenir légion.

Beaucoup, en effet, ont appris peu à peu à regarder une œuvre d'art, à ne plus se contenter d'un coup d'œil distrait pour juger une toile et à ne plus s'en détourner avec indifférence sous le prétexte que la technique du peintre diffère de celles auxquelles nos yeux sont habitués.

Iniquité qui condamne les novateurs à ces jugements sommaires de la foule que révisent, heureusement, quelques libres esprits.

Or, regarder une œuvre de Carrière avec l'attention qu'elle mérite, c'est la comprendre, c'est l'aimer, c'est en être épris jusqu'à l'obsession — et si jamais un grand artiste a été compris et expliqué avec une émouvante sincérité et avec une claire éloquence par quelques-uns, c'est bien celuici, n'en déplaise à Degas qui, dans une boutade célèbre, affirme que « la littérature explique la peinture sans la comprendre ».

En contemplation devant une de ces merveilleuses têtes d'expression qui constituent le summum de l'art de Carrière, et comme l'aboutissement logique de son génie, un raffiné d'art me disait : « Devant une belle œuvre, j'ai



92 — JEUNES FILLES
ENDORMIES





93 — LA JEUNE FILLE
A LA POMME



plaisir, d'habitude, à détailler mon admiration et à essayer de la faire partager aux autres par des mots.

« Ici, en présence d'une de ces œuvres si prenantes qu'on ne saurait s'en détacher, je sens naître en moi tout un monde de pensées qui semblent jaillir de « l'invisible » et de « l'inexprimable » — pourtant exprimés sur la toile.

« On comprend à merveille, on est ému jusqu'au fond de l'âme, on voudrait traduire cette émotion par des mots qui n'aient jamais servi — et l'on se tait. »

Devant une magnifique œuvre d'art, le silence est peut-être le mode le plus complet de l'admiration.

A. Tavernier

On n'entre pas comme on veut dans son œuvre.

Tout y est concentré, recueilli et subtil. C'est un art de méditatif et de penseur, non d'amuseur public. Il ne travaille pas pour les foules, mais pour lui. Le gain lui est indifférent, et le succès. Il a creusé son sillon lentement, à l'écart. Il a connu jadis, comme tout homme qui exerce par inclination naturelle un métier, la joie de peindre pour peindre. Il a consacré la première partie de son existence à des recherches où rien de ce qui le caractérise aujourd'hui ne s'annonçait, où son ambition n'allait pas plus loin que le morceau. Le premier devoir, en effet, d'un artiste est de

conquérir l'habileté dans la pratique de son art. Le pianiste, à ses débuts, se fait des doigts, pour n'être arrêté plus tard, quand il interprétera un morceau, par aucune difficulté de mécanisme. Il en est de même du peintre.

Avant d'interpréter, avant d'exprimer son sentiment personnel sur la vie, il tend, de tout son effort, à la traduire dans le détail avec exactitude, à la rendre avec souplesse, avec force et avec de beaux effets de couleur, dans des morceaux bien enlevés. C'est à ce dur labeur, qui trouve sa récompense en lui-même, que Carrière a employé, comme tant d'autres, ses années de jeunesse.

Les travaux par lesquels il s'est signalé au cours de cette période de début l'avaient mis en vedette. C'étaient de petites scènes de genre, dont les motifs étaient tirés de sa vie familiale, des natures mortes, des études de nu, des portraits. Ces morceaux sans prétention, non sans art, plaisaient par le ragoût de leurs tons, par la délicatesse mêlée d'énergie de leur facture, par la distinction, naïvement raffinée, de l'arrangement. L'artiste, en s'y bornant, eût capté le succès. Sa peinture avait des amateurs ; elle en eût recruté tous les jours davantage. D'autres se seraient contentés, en exploitant leur marque, de faire prospérer doucement leur négoce. Carrière ne vit là qu'un point de départ et tourna le dos, délibérément, à la foule.

Mille raisons l'y poussaient, toutes déterminantes. Son cerveau avait des besoins impérieux. Son éducation première ayant été négligée, il en avait comblé les trous, un à un, par des lectures réfléchies, par des conversations sérieuses, entre intimes, et cette habitude de se replier ainsi sur lui-même, de se concentrer pour mieux s'expliquer le pourquoi et le comment des choses l'avait conduit à méditer longuement sur la vie, à la dégager, pour en trouver le sens caché, du

mensonge de ses manifestations extérieures. Il la vit telle qu'elle est : une lutte incessante, meurtrière, d'appétits dissimulés avec plus ou moins d'adresse chez les faibles, grossièrement ou cyniquement étalés chez les forts. Il la vit compliquée, par surcroît, de la souffrance physique, harcelée par la maladie, guettée par la mort, et il comprit que le seul refuge pour l'homme était dans la tendresse.

Tendresse d'abord pour les siens. Pitié infinie pour la femme qui enfante dans la douleur, qui nourrit de sa propre substance l'enfant, et dont l'amour passionné pour l'enfant garde, au milieu des caresses les plus douces, je ne sais quoi d'inquiet, de jaloux, d'alarmé. Pitié aussi pour les petits êtres issus de soi, et qu'on voudrait heureux ! Mais leur destinée reste, hélas, un problème dont le souci, avec tout ce que nous savons de la vie, nous dévore.

De là ces groupes de famille si touchants dans leur simplicité, ces *Maternités* quasi douloureuses dont le Luxembourg a un échantillon si complet, mais qui devaient, par la suite, se succéder de plus en plus pathétiques, de plus en plus dépouillées des vivacités de ton de la couleur, de plus en plus ramassées et fortes dans l'expression d'un sentiment où l'angoisse, l'amour et la pitié se confondent.

Cette conception de la vie devait avoir pour aboutissement naturel la tendresse pour les autres. Ce qu'on souffre ou ce qu'on redoute de souffrir pour soi-même, on ne l'envisage pas avec indifférence chez autrui ; on prend sa part, peu à peu, de la souffrance et de la misère humaines — et c'est pourquoi Carrière a tenté son interprétation à lui du drame du Calvaire. A droite et à gauche, le disciple aimé, les saintes femmes, avec des enfants à leurs côtés. Au milieu le supplicié, dont les livides blancheurs transparaissent à travers les brumes du soir, et dont l'agonie est poignante.

C'est bien là, pour Carrière, le couronnement logique de son œuvre, — toute la misère humaine retracée en une épave sublime.

Fr. Thiébault-Sisson

Extrait d'un article du *Temps* sur l'Exposition Carrière dans la Galerie Bernheim Jeune.



95 — LA PEINTURE





96 — LA GRANDE SŒUR



Catalogue

1. — L'ENTENTE CORDIALE.

Cette composition est l'étude à grande échelle du menu que signa l'artiste pour le Banquet de « l'Entente Cordiale » offert, à Paris, le 26 novembre 1903, aux membres délégués du Parlement anglais. 2600.– Carmotte

Toile. — Haut., 74 cent.; larg., 60 cent.

Le menu portait la mention :

« Au vingtième siècle, la France déclarera la Paix au Monde. »

Michelet.

2. JEUNE FILLE AVEC RUBAN DANS LES CHEVEUX. 2000.–

Toile. — Haut., 82 cent.; larg., 61 cent.

3. — ÉTUDE POUR LA "JEANNE D'ARC". 780.–

Toile. — Haut., 62 cent.; larg., 51 cent. Beague

1300.– Chatelier

4. — JEUNE FILLE VUE DE FACE.

Toile. — Haut., 56 cent.; larg., 46 cent.

1020.– Mme Adam

5. — TÊTE DE FILLETTE VUE DE TROIS-QUARTS.

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 39 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

900.– Sursock

6. — SOMMEIL.

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 56 cent.

1000.– Duhesme

7. — LA COIFFURE.

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 47 cent.

750.– G. Bernard

8. — FIGURE DEBOUT.

Toile. — Haut., 50 cent.; larg., 25 cent.

1000.– Elissen

9. — FILLETTE DE FACE.

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

10. — PORTRAIT D'HENRI ROCHEFORT. 1250.– H. Rochefort

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

Au dos, la mention :

Grisaille, Henri Rochefort, n° 75.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

11. — JEUNE FILLE AUX CHEVEUX DÉNOUÉS. 800.– Blix

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

12. — TÊTE DE JEUNE FILLE VUE DE TROIS-QUARTS. 1250.– Fontaine

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

13. — PORTRAIT DE FEMME AUX BANDEAUX. 1200.– Bernheim jne

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

14. — COQUETTERIE. 1050.– Rose

Toile. — Haut., 74 cent.; larg., 93 cent.

1000.- Soublier

15. — TÊTE PENCHÉE.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

1000.- Chatelier

16. — EN SONGERIE. — PORTRAIT.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

650.- Bernheim Jne

17. — PORTRAIT

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

800.-

18. — ATTENTIVE.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

1250.- Boussod

19. — LA DORMEUSE AU BRACELET.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 41 cent.

880.- Faure

20. — LA LECTURE.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.



98 — JEUNE FILLE
APPUYÉE SUR SA MAIN





99 — PORTRAIT D'EDMOND DE GONCOURT



21. — TÊTE DE FEMME. 1550.– Bernheim jne

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

22. — L'ENFANT AU SEIN. 1100.– Duburc

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 41 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

23. — TÊTE DE JEUNE FEMME, VUE DE PROFIL. 820.–

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

24. — JEUNE FILLE AU COU NU. 1200.– Pontremoli

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

25. — JEUNE FILLE AU RUBAN (PROFIL). 1100.– Ellisen

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

26. — CARESSES D'ENFANT. 900.–

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

850.-
27. — GOURMANDISE.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

1200.-
28. — LE PREMIER PAS.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

1100.- Duhesme
29. — LE PREMIER ÉLAN.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 41 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

1000.- Viau
30. — PREMIER DIALOGUE.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 41 cent.

Signé à gauche en haut et en bas : Eugène Carrière.

1800 Blot
31. — TÊTE D'ENFANT (VUE DE FACE).

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

32. — RODIN. 1850.- Elissen

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 34 cent.

33. — PROFIL DE FILLETTE. 1000.- Caplain

Toile. — Haut., 35 cent.; larg., 28 cent.

34. — TÊTE DE JEUNE FILLE (GRISAILLE). 900.- Alb. Besnard

Toile. — Haut., 35 cent.; larg., 28 cent.

35. — REPOS. 750.-

Toile. — Haut., 28 cent.; larg., 35 cent.

36. — LA RÉFLEXION. 900.- Vian

Toile. — Haut., 35 cent.; larg., 28 cent.

37. — EN TOILETTE DE VILLE. 850.- Sursock

Toile. — Haut., 35 cent.; larg., 28 cent.

600.- 38. — PORTRAIT SUR FOND CLAIR.

Toile. — Haut., 33 cent.; larg., 25 cent.

2300.- Bernheim jne 39. — TÊTE (VUE DE TROIS-QUARTS).

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 33 cent.

925.- Frantz Jourdain 40. — L'ENFANT A LA BAVETTE.

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 33 cent.

600.- Noel 41. — PAYSAGE EN SUISSE.

Toile. — Haut., 28 cent.; larg., 43 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

1050.- Caplain 42. — LES BORDS DE LA MARNE.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 42 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.



2 — JEUNE FILLE AVEC RUBAN DANS LES CHEVEUX





10 — PORTRAIT DE
HENRI ROCHEFORT





11 — JEUNE FILLE AUX
CHEVEUX DÉNOUÉS





12 — TÊTE DE JEUNE FILLE
VUE DE TROIS-QUARTS



43. — ÉTUDE D'ARBRES. 780.-

Toile. — Haut., 53 cent.; larg., 45 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

44. — SCÈNE MATERNELLE. 1650.-

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 42 cent. Noel

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

45. — PORTRAIT DE FEMME, VUE DE FACE. 1500.- Boussod

Toile. — Haut., 38 cent.; larg., 30 cent.

Exposition de Bordeaux 1900, n° 216.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

46. — LE SOMMEIL DE L'ENFANT. 3200.-

Toile. — Haut., 64 cent.; larg., 53 cent. Duchesne

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

2550.- Soublier

47. — LES BAGUES.

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

2200.- Bernheim Jne

48. — REPOS.

Toile. — Haut., 43 cent.; larg., 35 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

2120.- Blix

49. — PORTRAIT DE JEUNE FILLE.

Toile. — Haut., 43 cent.; larg., 33 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

1020.- Strauss

50. — PORTRAIT D'ENFANT.

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 37 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

1050.- Hessele

51. — RECHERCHE POUR LE PORTRAIT DE "Mme GABRIEL SÉAILLES ET SA FILLE".

Toile. — Haut., 56 cent.; larg., 47 cent.

52. — PORTRAIT DE M. MANZI. 610.—

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 32 cent. Manzi

53. — PORTRAITS DE M. ET Mme G. 710.—

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 47 cent. Bernheim jne

54. — ÉTUDE POUR PORTRAITS. 530.—

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent. Bernheim jne

55. — FEMME ASSISE. 480.—

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 36 cent. Tribélian

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

56. — ÉTUDE POUR PORTRAIT. 500.—

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent. Bernheim jne

57. — PORTRAIT DIT "A LA BRODERIE". 1500.—

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 32 cent. Bernheim jne

Le dessin au crayon de cette toile a été offert par M. Pontremoli au Musée du Luxembourg.

1150.- Brune

58. — JEUNE FEMME ACCOUDÉE.

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

1350.- Pontremoli

59. — LE BIBERON.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 42 cent.

1300.- Blot

60. — MÈRE ET ENFANT.

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 34 cent.

850.- Boutet de Monvel

61. — LE BAISER FILIAL.

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 33 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

1050.-

62. — ÉTUDE. — TÊTE DE FEMME.

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 38 c. 1/2.



22 — L'ENFANT AU SEIN





23 — TÊTE DE
JEUNE FEMME
VUE DE PROFIL



63. — FEMME PLIANT SA SERVIETTE. 1200.–
Bernheim jne

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 36 cent.

Signé à droite en bas : Eugène Carrière.

900.–

64. — ÉTUDE POUR PORTRAIT.
Bernheim jne

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 47 cent.

1200.–

65. — LE BAISER MATERNEL.
Blot

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 34 cent.

1450.–

66. — BAISER.
Agache

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 38 cent.

1650.–

67. — ÉTUDE POUR LE "THÉATRE DE BELLEVILLE".
Bernheim jne

Toile. — Haut., 51 cent.; larg., 62 cent.

920.–

68. — LA FEMME AU BRACELET.
G. Bernheim

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 34 cent.

1150.- Dorian

69. — SCÈNE D'INTÉRIEUR.

Toile. — Haut., 37 cent.; larg., 46 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

1050.-

70. — EN SONGERIE.

Toile. — Haut., 41 cent.; larg., 27 c. 1/2.

600.- Alb. Bernard

71. — ÉTUDE.

Toile. — Haut., 42 cent.; larg., 33 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

400.-

72. — FEMME EN NOIR DÉCOLLETÉE.

Toile. — Haut., 45 cent.; larg., 35 cent.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

850.- Blot

73. — ÉTUDE POUR PORTRAIT.

Toile. — Haut., 39 cent.; larg., 46 cent.

74. — LA FEMME AU COLLIER DE PERLES. 1600.- Bernheim jne

Toile.— Haut., 46 c. 1/2; larg., 38 c. 1/2.

75. — JEUX AUTOUR DE LA TABLE. 1500.-

Toile. — Haut., 34 cent.; larg., 41 cent. Jamot

76. — ENFANTS JOUANT. 700.-

Toile. — Haut., 32 cent.; larg., 40 cent. Faure

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

77. — PORTRAIT DU DOCTEUR GORODISCHZE. 750.- Ségard

Toile. — Haut., 47 cent.; larg., 39 cent.

78. — PORTRAIT D'HOMME. 820.-

Toile. — Haut., 56 cent.; larg., 38 c. 1/2. Séague

79. — PORTRAIT DE M. VALADON. 900.-

Toile. — Haut. 41 cent.; larg., 33 cent. Aynard.

2900
Noel

80. — LES JEUNES FILLES PENSIVES.

1er Panneau. — Une figure.

Toile. — Haut., 2 m. 55, larg., 76 cent.

2400.-
Léger

81. — LES JEUNES FILLES PENSIVES.

2e Panneau. — Une figure.

Toile. — Haut., 2 m. 55; larg., 76 cent.

82. — LA PRIÈRE.

5900.-
Bernheim Jne

Toile. — Haut., 2 m. 02; larg., 1 m. 01.

Cette composition devait participer à un ensemble dont la partie principale est "Le Christ" qui figure au Luxembourg.

4100.-
Mme Carrière

83. — PORTRAIT EN PIED DE Mme EUGÈNE CARRIÈRE.

Toile. — Haut., 2 m. 09; larg., 1 m. 15.

5300.-
Rosenberg

84. — EN ROBE DE BAL.

Toile. — Haut., 1 mètre; larg., 82 cent.



24 — JEUNE FILLE
AU COU NU





26 — CARESSES D'ENFANT





27 — GOURMANDISE





49 — PORTRAIT
DE JEUNE FILLE



85. — PORTRAIT DE M. METCHNIKOFF. 1950.— Bernheim jne

Toile. — Haut., 60 cent.; larg., 51 cent.

86. — JEUNE FILLE ENDORMIE SUR L'ÉPAULE DE SA MÈRE. 1550.— Bernheim jne

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 56 cent.

87. — PORTRAIT DU Lt-COLONEL PICQUART. 720.— Vian

Toile. — Haut., 62 cent.; larg., 51 cent.

88. — RECHERCHE POUR LE "THÉATRE DE BELLEVILLE" (Trois figures). 2900.— Elissen

Toile. — Haut., 51 cent.; larg., 62 cent.

89. — PORTRAIT DE Mlle BRÉVAL. 2100.— Camatte

Toile. — Haut., 65 cent.; larg., 55 cent.

90. — AVANT LE SOMMEIL. 1550. Bérard

Toile. — Haut., 65 cent.; larg., 55 cent.

2800.– Bouzard

91. — LE BAISER MATERNEL.

Toile. — Haut., 55 cent.; larg., 65 cent.

1600.– Basse

92. — JEUNES FILLES ENDORMIES.

Toile. — Haut., 55 cent.; larg., 65 cent.

1750.– Bérard

93. — LA JEUNE FILLE A LA POMME.

Toile. — Haut., 74 cent.; larg., 60 cent.

2000.–

94. — L'ÉTREINTE MATERNELLE.

Toile. — Haut., 55 cent.; larg., 34 cent.

9500.– Rouché

95. — LA PEINTURE.

Toile. — Haut., 1 m. 06; larg., 1 m. 32.

Signé à gauche en bas : Eugène Carrière.

Œuvre ayant figuré à l'Exposition de 1900 (Décennale), à l'Exposition universelle de Liège (1905), à la Sécession de Berlin en 1906.

96. — LA GRANDE SŒUR. 10500.–

Toile. — Haut., 1 m. 31; larg., 1 mètre. Boussod

97. — MÉLANCOLIE. 2550.–

Toile. — Haut., 60 cent.; larg., 81 cent.

98. — JEUNE FILLE APPUYÉE SUR SA MAIN. 1450.–

Toile. — Haut., 46 cent.; larg., 56 cent. Alb. Besnard

99. — PORTRAIT D'EDMOND DE GONCOURT. 3900.–

Alb. Besnard

Toile. — Haut., 1 m. 18; larg., 85 cent.

ŒUVRES
OFFERTES EN HOMMAGE

PAR DES ARTISTES AMIS

à la mémoire d'Eugène Carrière

BESNARD
(ALBERT)

1550.–

1. — Carton-étude pour le tableau intitulé : *La Sirène*, ayant figuré à l'Exposition de 1889 et placé depuis cette époque au Musée de Copenhague.

BLANCHE
(JACQUES-ÉMILE)

820.–

2. — Bon pour un portrait d'homme ou d'enfant (à être exécuté à Paris). Léger

DENIS
(MAURICE)

600.–

3. — Un tableau. Druet

CAROLUS-DURAN

700.–

4. — Etude. Bernheim Jne

CÉZANNE

3200.–
Vollard

5. — Paysage.

COTTET
(CHARLES)

1000.–
Connatte

6. — Côtes bretonnes (toile).

(Haut. 55 cent.; larg. 45 cent.)

LEBOURG
(ALBERT)

1020.–
Picri

7. — Paysage.

LHERMITTE
(LÉON)

1700.–
G. Bernheim

8. — Etude (pastel).

MÉNARD
(RENÉ)

850.–
Chatelier

9. — Mer calme (pastel).

MONET
(CLAUDE)

10. — Paysage.

RENOIR

2050.–

11. — Tête de Femme.

ROLL

900.—

12. — Pastel

(Haut., $1^{m}15$; larg., $1^{m}17$.) Manau

SIMON

(LUCIEN)

740

13. — Femme de Pont-l'Abbé (aquarelle). Jamat

ŒUVRES

AYANT APPARTENU A EUGÈNE CARRIÈRE

PUVIS DE CHAVANNES

400.—

14. — Dessin.

DELACROIX

(EUGÈNE)

100.—

15. — Dessin (provenant de la vente de l'atelier Delacroix).

GAUGUIN

1700.—

16. — Portrait de l'artiste (pastel). Forget

LEROLLE

100.– 17. — Figure d'homme (étude de nu).

DALOU

360.– 18. — Femme nue (terre cuite).

DALOU

105.– 19. — Torse de femme (plâtre).

RODIN

20. — Tête de femme (plâtre).

Œuvre ajoutée à la vente après tirage du catalogue.

21. — TÊTE DE FEMME — Peinture sur faïence, par Eugène Carrière (1882), figure traitée dans une jolie gamme de blonds tendres.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le 15 Mai 1906

A LA

MODERNE IMPRIMERIE

7 et 9, Rue Abel-Hovelacque

FAC-SIMILÉS DES ŒUVRES EN HÉLIOTYPIE

PAR

LÉON MAROTTE

AVEC L'AUTORISATION DE

M. BULLOZ

Éditeur des Œuvres d'Eugène Carrière

21, rue Bonaparte

CATALOGUE

DES

TABLEAUX

Portraits en pied, grandeur nature

DE NAPOLÉON Ier

ET DE PERSONNAGES DE LA

FAMILLE IMPÉRIALE

D'UNE

BOISERIE du temps de LOUIS XV

ET DES

MEUBLES ET OBJETS D'ART

Appartenant à

Madame la Princesse R***

DONT LA VENTE AURA LIEU

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

Le Mardi 3 Avril 1906

à 3 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR	EXPERTS
Me PAUL LEMOINE	**MM. PAULME & B. LASQUIN FILS**
91, rue Lafayette	10, rue Chauchat | 12, rue Laffitte

EXPOSITIONS PUBLIQUES

Le Lundi 2 Avril 1906, de 1 heure 1/2 à 6 heures

Et le Mardi 3 Avril 1906 (Jour de la Vente), de 1 heure 1/2 à 3 heures

CONDITIONS DE LA VENTE

Elle sera faite au comptant.

Les adjudicataires paieront *dix pour cent* en sus des prix d'adjudication.

L'exposition mettant le public à même de se rendre compte de l'état et de la nature des objets, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

Paris. — Imprimerie de l'Art, E. Moreau et Cie, 41, rue de la Victoire.



Phototypie Berthaud

N° 1



Phototypie Berthaud

N° 2

DÉSIGNATION

TABLEAUX

Six Portraits, en pied, grandeur nature
de Personnages de la Famille Impériale
Répétitions de Portraits attribués au

BARON GÉRARD

(Né à Rome en 1770, mort à Paris en 1837)

1 — *L'Empereur Napoléon.* 5200 —

Debout, se promenant dans une allée du Parc du château de la *Malmaison*. Portrait rappelant celui gravé d'après *J.-B. Isabey*.

Peinture sur toile dans le bas de laquelle on lit à droite : *Gérard, f., 1804.*

Haut., 2 m. 20 cent.; larg., 1 m. 40 cent.

2 — *Lœtitia Ramolino,* mère de l'Empereur.

Assise sur un canapé, vue de trois quarts, en riche costume de Cour. Fond de draperie, colonne et paysage. Un portrait analogue du même personnage, avec variante dans le fond, se trouve à Versailles. 4300

Peinture sur toile, dans le bas de laquelle on lit à droite : *Gérard* (en partie effacé).

Haut., 2 m. 20 cent.; larg., 1 m. 35 cent.

3 — *Louis Napoléon,* roi de Hollande, frère de l'Empereur (portrait présumé).

Représenté debout, se promenant dans un parc ; vers la gauche, sur le haut d'une colline, se profile un château.

Peinture sur toile.

Haut., 2 m. 20 cent.; larg., 1 m. 43 cent.

4 — *Jérôme Napoléon,* roi de Westphalie, autre frère de l'Empereur (portrait présumé).

Représenté debout, en grand costume de sacre, devant son trône, où se lit, au centre du dossier et brodée d'or, l'initiale *J*.

Peinture sur toile, dans le bas de laquelle on lit à gauche : *Gérard,. f.*

Haut., 2 m. 20 cent.; larg., 1 m. 35 cent.

5 — *Catherine, reine de Westphalie,* épouse de Jérôme (portrait présumé).

Assise sur un canapé, auprès d'un guéridon, tenant, dans sa main droite, un livre où se voit sur la reliure le chiffre *C* couronné, en dorure. Fond de colonnes, vase et paysage.

Peinture sur toile, dans le bas de laquelle on lit à droite : *Gérard, f., 1808.*

Haut., 2 m. 5 cent.; larg., 1 m. 60 cent.

6 — *Le Même Personnage* (portrait présumé).

En grande toilette de gala, assise sur un trône, le bras droit appuyé sur un coussin où repose une couronne royale. Fond de colonnade et paysage.

Peinture sur toile.

Haut., 2 m. 20 cent.; larg., 1 m. 35 cent.



Phototypie Berthaud

N° 3



Phototypie Berthaud

N° 4



Phototypie Berthaud

N° 5



Phototypie Berthaud

N° 6


Phototypie Berthaud, Paris

No 7

BOISERIE

7 — *Boiserie décorative du temps de Louis XV.* 10500-

Elle se compose de quatorze grands panneaux en chêne sculpté, divisés chacun en deux compartiments inégaux : la partie supérieure ajourée et de forme contournée est encadrée de moulures mouvementées à feuillages, cartouches et festons, destinée à recevoir une décoration picturale ; la partie inférieure, en bois plein, est encadrée de moulures, droites sur les côtés, mais se profilant en fronton dans le haut et se terminant en culot dans le bas, richement décorée de motifs d'ornement tels que : coquilles, rinceaux, feuillages, rocailles, etc., d'une exécution délicate et d'un goût parfait.

Quelques manques dans la sculpture et quelques parties détériorées).

Hauteur : 3 mètres environ.
Largeur moyenne des panneaux : 1 mètre environ.

MEUBLES ET OBJETS D'ART

Ameublement de Salon en bois sculpté, de style chinois,
Couvert en velours rouge, composé de :

8 — Grand canapé.

9 — Deux grands fauteuils à haut dossier.

10 — Deux chaises.

11 — Table à quatre faces, dessus de marbre.

12 — Console rectangulaire à trois faces, à dessus de marbre.

13 — Deux consoles de forme contournée, à trois faces ; dessus de marbre.

14 — Guéridon.

15 — Support de vase.

16 — Support de jardinière.

17 — Glace ovale sur support.

18 — Jardinière ou cachepot en terre émaillée bleu ; monture en bronze.

19 — Grand vase brûle-parfum à trépied en bronze de la Chine, orné de figures et d'animaux chimériques. Pied-support en bois sculpté.

Hauteur, 1 m. 30 cent. environ.

20 — Deux gaines-supports, de forme polygonale, en marbre portor, avec base et corniche.

COLLECTION DE M. ***

CATALOGUE

DES

TABLEAUX

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE

ET

TERRES CUITES

FORMANT

LA COLLECTION DE M. ***

ET DONT LA VENTE AURA LIEU

HOTEL DROUOT, SALLES N°s 9 & 10

Le Mercredi 27 Juin 1906

à trois heures et demie

Me ÉMILE BOUDIN, COMMISSAIRE-PRISEUR, 14, rue de la Grange-Batelière

EXPERTS :

Pour les Tableaux
M. GEORGES SORTAIS
EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL
11, rue Scribe.

Pour les Terres Cuites
MM. MANNHEIM
EXPERTS
7, rue Saint-Georges

L. 64596

EXPOSITIONS

PARTICULIÈRE : Le Mardi 26 Juin 1906, de 2 heures à 6 heures.
PUBLIQUE : Le Mercredi 27 Juin 1906, *avant la vente*, de 2 heures 1/2 à 3 heures 1/2.

ENTRÉE PAR LA RUE DE LA GRANGE-BATELIÈRE

CONDITIONS DE LA VENTE

Elle sera faite au comptant.

Les adjudicataires paieront *dix pour cent* en sus des prix d'adjudication.

L'exposition mettant le public à même de se rendre compte de l'état et de la nature des objets, il ne sera admis aucune réclamation une fois l'adjudication prononcée.

Paris. — Imp. de l'Art, E. Moreau et Cie, 41, rue de la Victoire.



PRÉFACE

Est-ce bien Collection qu'il faut dire, pour désigner l'ensemble des œuvres plus loin décrites? Je préfère le mot cabinet, *qui indique mieux l'ensemble volontairement restreint, dont chaque morceau révèle un choix scrupuleux.*

On aime l'art, on aime tout spécialement les manifestations d'art d'une époque; mais on se rend compte que chercher les éléments qui contribueraient à signifier complètement cette époque, absorberait toute une vie, sans un instant de relâche et sans qu'il reste un instant pour goûter en repos à la joie de ce que l'on a, dans l'obsession du regret de tout ce que l'on devine absent.

2

Alors, on réfléchit; on se crée, pour son usage personnel, un type synthétique de ce qui est essentiel pour figurer l'art dont on a l'âme enchantée. On réalise ce type à l'aide d'un nombre limité d'objets ; et, lorsqu'après avoir vaqué à ses occupations journalières, mondaines ou sociales, on rentre chez soi, on jette un regard attendri aux œuvres aimées et belles qui rayonnent autour du home *et qui bercent l'ennui de nos confiances contemporaines, de leur éloquence muette, de leur harmonie lointaine, de leur parfum de fleurs très anciennes, que le génie — éternel — empêche à jamais de se faner.*

C'est la sensation que les amateurs éprouveront en pénétrant dans la salle où seront, pour un jour ou deux, exposées les œuvres plus loin décrites.

En voyant ces portraits vivants et aimables, ils songeront à ces étoiles éteintes, si éloignées de la terre, que leur rayon lumineux nous anime encore, alors que, depuis des siècles peut-être, leur foyer initial n'est plus qu'atomes glacés, roulés éperdument dans l'infini.

Ainsi, ceux qui posèrent devant les Lar-

gillière, les Drouais, les Lépicié, les Greuze, les Nattier, s'en sont allés, cendres inertes, un instant baignées des larmes, puis pour toujours attristées d'oubli; mais leur image est toujours active devant nos regards; leur intelligence se laisse pénétrer par notre curiosité et commande notre sympathie, et l'art, qui les mène jusqu'à nous, par delà la mesure qui leur était dévolue dans la succession du temps, doit leur procurer, dans le coin éthéré où leur âme s'abrite, comme un frisson fugitif d'humanité reconquise.

Et, pour que les portraits ne soient pas seuls à évoquer un passé que l'art a imprégné de sa griserie, voilà que des panneaux décoratifs curieux, ces Jeux d'enfants, *d'une imagination si gracieuse; voici que les deux toiles qui évoquent le temps des bergeries,* l'Automne *et* l'Été, *nous introduisent dans le décor où vécurent les modèles; voici que Van Blarenberghe, quittant ses minuscules chefs-d'œuvre, nous donne, en une toile de chevalet, la vue du domaine de Chanteloup.*

Chanteloup, c'est-à-dire l'endroit où l'on a le mieux le spectacle de ce qu'était la vie mondaine pendant la seconde moitié du XVIII[e] siè-

cle, l'endroit où l'on s'ingénie, le plus aimablement du monde, à dépenser les heures de loisir, c'est-à-dire à créer des occupations pour ces heures de loisir, occupations sans lesquelles on mourrait d'ennui. Grâce à Dieu le protocole mondain n'y est pas à bout de ressources, et la bonne Mme de Choiseul sait y enguirlander de beaux esprits et de jolie galanterie les quinze ans de Mme de Lauzun, un peu timide, un peu naïve, un peu froide. On y fait un peu d'intrigue et un peu d'élevage; un peu d'archéologie et des parties de dames à deux sols; on y cause, on y chante; on s'y promène, on y danse, on y flirte même, et l'on se pare pour autrui d'une indulgence trop affable, pour qu'une fois rentrés en leur maison de ville, les hôtes, enfin dépouillés de cette sorte de contrainte volontaire qu'est la servitude du bon ton et la grammaire de la civilité, ne se plaisent pas à essayer leurs griffes, lasses d'inactivité, sur l'épiderme d'un chacun.

Enfin, il n'est pas dans ce cabinet, jusqu'à ce délicieux buste en terre cuite de Mme Célerier, qui est marqué au coin d'un maître, jusqu'à cette belle peinture, L'Amour instruit par Mercure et Vénus *qui ne manifeste de l'esprit*

du temps, avec une irrésistible séduction. On trouvera d'autre part, à côté de l'œuvre reproduite, des indications sur les diverses façons dont le même pinceau s'est plu à traiter le même sujet. Mais, ce qu'il convient de retenir ici, c'est le sens de la composition, ce sens que précise la date de création de l'œuvre.

1742*! Boucher est amoureux; il est en pleine verve de talent. A la façon des écoliers, il se plaît à symboliser son état d'âme dans le schéma d'un cœur percé d'une flèche. Il reprend la leçon de Mercure à l'Amour, sous le regard distrait de Vénus, et Vénus, là, est la figure de son rêve; c'est le minois dont la joliesse le grise, et cette joliesse, il l'exalte de toute la puissance et de toute la grâce de son pinceau. Vénus jaillit des nuées, fleur vivante, aux chairs incarnadines, avec des yeux de perversité naïve et des séductions plastiques bien capables de jeter le trouble dans l'esprit de l'amoureux. Le Mercure lui-même en est agité et distrait, et son élan pedagogique en est singulièrement ralenti, tandis que son élève, l'Amour, espiègle et inattentif, fripon et plein de malice, songe à d'autres jeux, plus conformes à sa destinée. L'œuvre porte en soi toute la philosophie à fleur*

d'épiderme des salons de l'époque, où l'on professait le culte des païennes mythologies, sans doute parce que nombre de beaux esprits, égarés dans les labyrinthes du sentiment, se croyaient un peu des dieux, plus encore que des demi-dieux.

Mais c'en est assez; je n'ai voulu qu'indiquer le cycle de pensées qui s'éveillent en l'esprit, quand on examine les œuvres du cabinet décrites dans les pages qui vont suivre, quand on se pénètre de la sensation qui s'en dégage; et quand on les restitue à l'ambiance qui fut le témoin silencieux et palpitant de leur premier et parfait épanouissement.

A l'heure de la dispersion, à l'heure où les amateurs vont se disputer courtoisement la possession de chaque morceau, l'adieu qui leur était dû est comme un point d'orgue à la fin de la symphonie, qui prolonge d'un instant la tenue du dernier accord déjà frappé, cet accord qui ne peut plus être que sonorités fugitives...

L. ROGER-MILÈS.

Juin 1906.



DESIGNATION

BOILLY

LOUIS-LÉOPOLD)

1761-1845

1 — *Portrait de Femme.*

Une jeune femme, vue jusqu'à mi-corps, en corsage amplement décolleté, selon la mode de l'époque : jupe rouge, retenue à l'épaule par une bretelle de même couleur; manche courte de batiste à forme bouffante. Le bras gauche est en partie ganté de suède gris. La tête jolie est coiffée de cheveux noirs aux bouclettes savamment désordonnées, que retient un peigne.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 27 cent.; larg., 22 cent.

(Ce portrait a figuré à la vente, après décès, de l'artiste.)

DROUAIS

(FRANÇOIS-HUBERT)

1727-1775

2 — *La Petite Fille au citron.*

Elle apparaît jusqu'à la ceinture, de trois quarts à droite, et semble satisfaite d'un citron qu'elle tient des deux mains et dont la saveur doit être fort de son goût. Elle est vêtue d'un costume rouge à corsage bleu décolleté en carré. La figure est d'une joliesse aimable sous les cheveux poudrés.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 41 cent.; larg., 30 cent.

DROUAIS François-Hubert,

La Petite Fille au citron.



Ateliers D.A. LONGUET
Imp. phot

ÉCOLE ALLEMANDE

(XVIIIe siècle)

3 — *Le Printemps.* — *L'Automne.*

Les deux saisons sont symbolisées par deux figures de femmes portant, l'une une fleur, l'autre une grappe de raisin.

Peintures sur verre.

Haut., 22 cent. 1/2; larg., 18 cent. 1/2.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

4 — *L'Amour instruit par Vénus et Mercure.*

Sur une nuée qui se dégage d'une draperie rouge, l'Amour est couché, sa croupe rose tournée vers le spectateur, et sa tête blonde au minois espiègle, vue de profil à gauche : près de lui, Mercure soutient le livre dont l'Amour taquine les feuillets de la main gauche, tandis que de la droite, il semble suivre le texte. Mais Mercure ne paraît pas fort attentif à la leçon de son indocile élève, et tout en parlant, il paraît n'avoir d'yeux que pour Vénus, dont la beauté souple et grasse se dégage d'un nuage au-dessus duquel flotte une draperie bleue. Cette figure occupe la partie gauche du tableau.

La déesse est blonde; un ruban bleu passe coquettement dans ses cheveux : elle tient une colombe blanche, près de laquelle volète une autre colombe de même couleur.

Au pied de Mercure sont attachées des talonnières ailées.

Les trois figures se dégagent, blondes sur un ciel d'azur : de chaudes harmonies de soleil chantent sur les chairs nues.

Ce tableau provient du château de Weissenfels (duché de Weimar) où il fut placé du temps de Boucher. Ce château, il y a quelques années, a été transformé en école de sous-officiers.

ÉCOLE FRANÇAISE (XVIII[e] SIÈCLE)

L'Amour instruit par Vénus et Mercure.



Le sujet de ce tableau qui est une réplique de l'œuvre appartient à la Collection Impériale de Potsdam, mais différant de cette œuvre par la physionomie de la femme, et le mot *Divini* qui se trouve sur le feuillet droit du livre dans cette réplique et ne se lit pas dans l'œuvre de Potsdam est un de ceux que Boucher traita plusieurs fois. En 1736, il fait un *Mercure instruisant l'Amour*, un tableau médiocre qui est placé dans la chambre de l'hôtel Soubise (Archives nationales). En 1738, il reprend ce sujet en y ajoutant la figure de Vénus : ce tableau qui fit partie du cabinet de Prousteau de Montlouis et fut vendu en 1851, a été gravé par Bazan, avec ces quatre vers :

L'Amour, écolier de Mercure !
O trop aimable enfant, fuis cet avanturier (*sic*).
Ce maître dangereux va te faire oublier
Les naïves leçons que t'apprit la Nature !

En 1742, Boucher reprit une fois encore ce sujet, y plaçant le Mercure de face au lieu de le mettre de dos comme dans le tableau de Prousteau. Il modifia également la figure du Mercure à qui il donna un caractère plus accusé et remplaça par les talonnières ailées le caducée qui encombre sans goût le premier plan du tableau de 1738.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 1 m. 17 cent.; larg., 1 m. 39 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

5 — *Portrait de M. Trouard, architecte, Grand Prix de Rome en* 1753.

Trouard fut un ami intime de la famille de Chardin, et travailla, à Rome, avec le fils du maître. Il possédait de Chardin, dans son cabinet, la nature morte : *Pièces de gibier*, qui figura au Salon de 1759.

Dans le portrait, Trouard, dont il est question, est représenté assis à sa table de travail, tenant un compas de la main droite, et le bras gauche ployé, la main tenant une équerre.

Il est vu à mi-corps, la tête tournée de face et le torse presque de profil à gauche; son costume est fait d'une robe d'intérieur en soie à reflets changeants roses et verts; un châle blanc est noué en foulard, négligemment, autour du cou.

La tête, coiffée d'une perruque plate poudrée, est d'un grand caractère, spirituelle et gaie.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 78 cent.; larg., 63 cent. 1/2.

ÉCOLE FRANÇAISE (XVIIIe SIÈCLE)

Portrait de M. Trouard, architecte.





Ateliers D.A. LONGUET
Imp. phot.

ECOLE FRANÇAISE (XVIIIe SIÈCLE)

L'Automne

ÉCOLE FRANÇAISE

(xxiiie siècle)

6 — *L'Automne.*

Dans les vignes, dès le matin, alors que le ciel bleu était encore tendu d'une nuée grise transparente, ils s'en furent faire les vendanges. Tandis que la fillette, assise au pied d'un arbre, vient de prendre une grappe de raisin, dans sa jupe, relevée en tablier, qui en est toute chargée, les deux gamins viennent d'apporter près d'elle leurs corbeilles pleines de fruits mûrs.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 69 cent.; larg., 99 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIII[e] siècle)

7 — *L'Été.*

Tandis qu'un gamin sommeille sur les gerbes fraîchement coupées, une fillette espiègle s'approche, à la grande joie d'un petit compagnon, et, avec un fêtu de paille, va interrompre les rêves innocents du dormeur.

Ces bambins sont vêtus de coquets atours, dans un paysage éclairé de ciel bleu.

Ces deux peintures ont des tonalités empreintes de la plus grande fraîcheur, et sont d'un dessin très savant et spirituel.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 69 cent.; larg., 99 cent.

ÉCOLE FRANCAISE (XVIII[e] SIÈCLE)



D.R. LONGUET
Imp. Phot.

ÉCOLE FRANÇAISE

(Commencement du XIXe siècle)

8 — *Femme à la colombe.*

Dans cette figure on reconnaît aisément les traits de Mlle Mayer.

Elle est assise, le torse apparaissant dans l'ovale d'une fenêtre. Une gaze irisée a glissé de ses épaules et découvre la poitrine nue. Sous une écharpe de même étoffe que la gaze du vêtement, les cheveux noirs sont coiffés en boucles. La jeune femme tourne la tête vers l'épaule gauche, et offre ses lèvres au bec d'une colombe blanche, qui tend son cou vers elle.

Toile. Haut., 43 cent.; larg., 33 cent. 1/2.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

9 — *Portrait du Docteur Lemasson.*

Il est représenté jusqu'à mi-corps, de trois quarts à gauche, en habit violet et gilet de satin blanc, à passementeries d'or ; il est cravaté de blanc, avec un jabot de dentelle qui tombe dans l'écartement du gilet.

Le visage est rose et gras, encadré de la perruque poudrée, à marteau.

Les yeux sont bleus, la bouche est fine ; le menton se dessine dans le pli abondant de la maturité prochaine.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 63 cent.; larg., 54 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(xviiie siècle)

10 — *Portrait de la duchesse de Lauragais.*

Elle est assise de face et vue jusqu'à mi-jambes; son costume marron s'égaie d'un corsage décolleté en pointe. De la main gauche, elle tient un large chapeau de paille qu'elle appuie sur ses genoux; sa main droite est fixée sur l'autre main. La figure, spirituelle sous les cheveux poudrés coiffés bas, se détache sur un fond de paysage.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 32 cent.; larg., 19 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

11 — *Un Jeune nègre, vu de face, jusqu'à la poitrine.*

Il est souriant, et la lumière allume des étincelles dans ses yeux, pétillants d'intelligence, et sur l'émail de ses dents blanches apparues dans l'écartement des lèvres rouges.

Il est vêtu d'un manteau rouge garni de fourrure, qui laisse apparaître une chemisette de soie, et coiffé d'une toque jaune à turban blanc.

La figure se détache sur un fond sombre.

Toile de forme ovale.

Cadre ancien en bois sculpté.

Haut., 60 cent. ; larg., 49 cent. 1/2.

(*Il existe au Louvre, dans la Salle des dessins du XVIIIe siècle, des études au crayon de ce portrait, par Antoine Watteau.*)

ÉCOLE FRANÇAISE (XVIII[e] SIÈCLE)

Jeune Nègre.



ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

12 — *Portrait présumé de Mlle Gérard.*

Elle est vue jusqu'à mi-corps, en corsage décolleté. Elle tourne la tête du côté de l'épaule droite.

Un bouquet de fleurs est attaché au corsage, ainsi qu'un nœud de ruban bleu; dans les cheveux, relevés et poudrés, un rang de perles est retenu par un panache en plumes.

Esquisse.

Toile. Haut., 57 cent. 1/2 ; larg., 45 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

13 — *Portrait de Femme.*

Une jeune femme vue jusqu'à la poitrine. Les épaules, d'une ligne pure, se dégagent d'une chemisette blanche, aux plis de laquelle se drape une soie bleue. Un rang de perles s'arrondit sur le cou.

La tête, tournée presque de face, se penche légèrement vers l'épaule droite. Dans les cheveux haut coiffés et que l'on devine châtain foncé sous un soupçon de poudre, un ruban bleu est passé avec une coquette simplicité. Le visage est fin, profil allongé, lèvres minces, nez aux narines palpitantes, grands yeux clairs où s'éveille une rêverie.

Toile de forme ovale.

Cadre en bois sculpté.

Haut., 55 cent.; larg., 46 cent.

ÉCOLE FRANÇAISE

(XVIIIe siècle)

14 — *Les Jeux.*

Très curieuse et très brillante série de cinq panneaux où sont figurés en camaïeu bleu sur fond d'or les jeux de l'enfance ; les groupes, habilement distribués, avec une entente affinée des nécessités de l'art décoratif, sont formés d'enfants, d'un dessin serré, et d'un beau caractère d'expression.

Ce sont :

Le Palais.
Le Volant.
La Balle à paume.
La Baignade.
Et le Sabot.

Cadres en bois sculpté.

Toile. Haut., 0 m. 57 cent.; larg., 1 m. 06 cent.

ÉCOLE VÉNITIENNE

(XVIIIe siècle)

15 — *Vue sur le grand canal, du pont du Rialto.*

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 59 cent.; larg., 73 cent.

ÉCOLE VÉNITIENNE

(XVIIIe siècle)

16 — *Vue, sur le grand canal, prise du Palais de la Reine de Chypre.*

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 59 cent.; larg., 73 cent.

LANCRET

(NICOLAS)

1690-1743

17 — *Les Sept Travaux d'Hercule.*

Dans un boudoir, une jeune femme, en galants atours, s'abandonne, sur un sopha garni de coussins, à un sommeil peuplé de rêves aimables : près d'elle, sans bruit, un jeune abbé s'est avancé et la contemple.

Contre le mur, un tableau est accroché, qui représente Hercule aux pieds d'Omphale.

Toile. Haut., 48 cent.; larg., 35 cent.

LARGILLIERRE

(NICOLAS DE)

1656-1746

18 — *Portrait de la marquise d'Imfroit, amie du Régent.*

Dans le portrait dont il s'agit ici, elle est représentée jusqu'à mi-corps, de face, la tête légèrement tournée de trois quarts à gauche. Un manteau de soie grise, à doublure de soie rose, est jeté derrière les épaules et passe sous le bras gauche. Dans l'écartement du manteau, le torse surgit, paré d'un corsage de brocard d'or décolleté et enrichi de cabochons et de joyaux.

Sur la poitrine, une dentelle blanche, au jeu souple, vient limiter l'échancrure du corsage.

Dans les cheveux poudrés, qui laissent flotter une boucle sur l'épaule droite, une fleur est retenue par une épingle ornée d'une perle.

Le visage au teint animé, aux yeux noirs, à l'ovale régulier, se détache sur un fond de ciel et de paysage.

Cadre ancien en bois sculpté.

Toile. Haut., 94 cent. ; larg., 65 cent.

LARGILLIERRE (Nicolas de)

Portrait de la marquise d'Imfroit, amie du Régent.



Ateliers D.A. LONGUET
imp. phot

LÉPICIÉ

(NICOLAS-BERNARD DE)

1735-1784

19 — *Portrait de Femme.*

Elle est vue jusqu'à la poitrine, de profil à droite, la tête tournée de trois quarts à gauche.

La figure est mince sous le bonnet de baptiste à rubans héliotrope, assorti avec le ton de la robe; les cheveux poudrés apparaissent sur le front, sous la ruche du bonnet.

La robe est légèrement ouverte, pour fournir à une écharpe de linon un prétexte d'ornement.

Le visage est d'une fine expression, spirituelle et volontaire.

Signé à droite en bas : *N. B. D. L., 1781.*

Toile de forme ovale.

Haut., 60 cent.; larg., 49 cent.

OUDRY

(JEAN-BAPTISTE)

1686-1755

20 — *L'Éducation maternelle.*

Près d'une souricière, derrière le grillage de laquelle une souris est prisonnière, une chatte, les moustaches hérissées, les griffes prêtes à pointer, guette l'instant où sa patte atteindra le petit rongeur affolé ; déjà elle a couché sur le sol une victime échappée de la souricière.

Devant elle, du balcon improvisé que forme le rebord d'un panier d'osier, trois petits chats assistent à la bataille, et paraissent assez inquiets de ce sport auquel ils ne se sont pas encore adonnés.

Au premier plan, un ruban dénoué passe sous une jatte de lait. Contre le mur, une clef est accrochée.

Exécution primesautière et spirituelle du maître.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 60 cent.; larg., 1 m. 1 cent.

ROLAND DE LA PORTE

(HENRI-HORACE)

1724-1793

21 — *Le Désordre d'un Cabinet.*

Sur un coin de table, au devant d'un rideau de soie à reflets changeants, on a placé des livres, des papiers roulés, une sphère, etc.

Toile. Haut., 1 m. 18 cent.; larg., 86 cent.

(*Salon de 1769.*)

VAN BLARENBERGHE

(HENRI-DÉSIRÉ)

1734-1812

22 — *Vue du parc et des étangs du château de Chanteloup.*

C'est là une œuvre fort intéressante, un document qui se recommande non seulement par l'excellence de l'exécution digne du peintre qui l'a créée, mais encore par la réalisation des détails que nous indiquent les mémoires du temps.

Dans son beau livre : *Le Duc de Lauzun*, M. Maugras, parlant de la vie à Chanteloup, de 1771 à 1773, et suivant pas à pas la correspondance et les mémoires des personnes qui fréquentaient ce château, nous raconte pour ainsi dire ce tableau exquis de Van Blarenberghe.

« Quand le soleil est couché, écrit-il, on s'achemine vers la pièce d'eau éclairée par un cordon de lampions, on monte dans un grand bateau décoré du nom de frégate et orné de branches d'arbres, de grandes pyramides de lampions et de lanternes.

« Un petit bateau également éclairé est rempli de musiciens qui exécutent sur leurs clarinettes, leurs cors, leurs bassons, les plus agréables symphonies ; il suit la frégate. La promenade dure jusqu'à dix heures et demie, qui est l'heure du souper. Souvent l'on y passe toute la nuit : Mme de Lauzun, Mme de Poix, T. de Vaudreuil chantent des morceaux, et puis l'on danse jusqu'au lever du soleil. »

Très importante et rare composition du maître.
Cadre en bois sculpté.

Toile., Haut., 56 cent. ; larg., 78 cent.

WITT

(JACQUES DE)
1693-1734

23-24 — *Frises d'Amours.*

Deux peintures décoratives d'une charmante invention, et d'un dessin expressif.
Grisailles signées en bas.

Toile. Haut., 22 cent.; larg., 95 cent.

WYRSCH

(JEAN-MELCHIOR-JOSEPH, de Besançon)

1732-1798

25 — *Portrait d'une Femme de qualité et de ses enfants.*

Dans un parc, à l'ombre d'un massif d'arbres, une femme est assise, portant un petit chien. Elle est vêtue d'une robe gorge de pigeon, dont le bas, relevé, découvre une jupe bleue.

A sa droite, sa fille, debout, en robe de soie décolletée, rayée bleu et blanc, essaie une fleur dans ses cheveux. A sa gauche, un jeune garçon, en habit héliotrope, se tient debout, appuyé de la main droite au dossier du siège, et laissant pendre le bras gauche, la main portant un livre de classe ouvert.

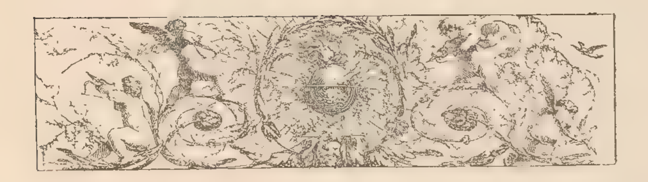
Les trois figures, d'un réalisme sincère, le teint vif, les gestes vrais encore que voulus, sont souriantes de tendresse commune. Dans l'ombre, à droite, on aperçoit un élément architechique ; à gauche, au fond, s'étendent des parterres fleuris.

Cadre en bois sculpté.

Toile. Haut., 1 mètre; larg., 80 cent.

Buste de Mme Célerier, née Chevigny.





SCULPTURES

26 — *Buste de Mme Célerier, née Chevigny.*

Le buste de M. Célerier, architecte, membre du conseil des bâtiments civils, et auteur des théâtres de l'Ambigu et des Variétés, avait été fait par Houdon. Ce buste appartient au Musée de Dijon.

Celui-ci représente Mme Célerier.

Elle est représentée, parée d'une savante coiffure à couronne de fleurs, le visage délicieusement expressif et illuminé d'un radieux sourire. C'est une femme jeune, au col délicat, au port de tête d'une rare distinction et d'une joliesse très digne d'avoir sollicité le génie d'un maître.

Buste en terre cuite, grandeur petite nature.

Fin du XVIIIe siècle. Base en marbre.

Haut., 42 cent.; larg., 26 cent.; épais., 18 cent.

27 — *Buste d'enfant.*

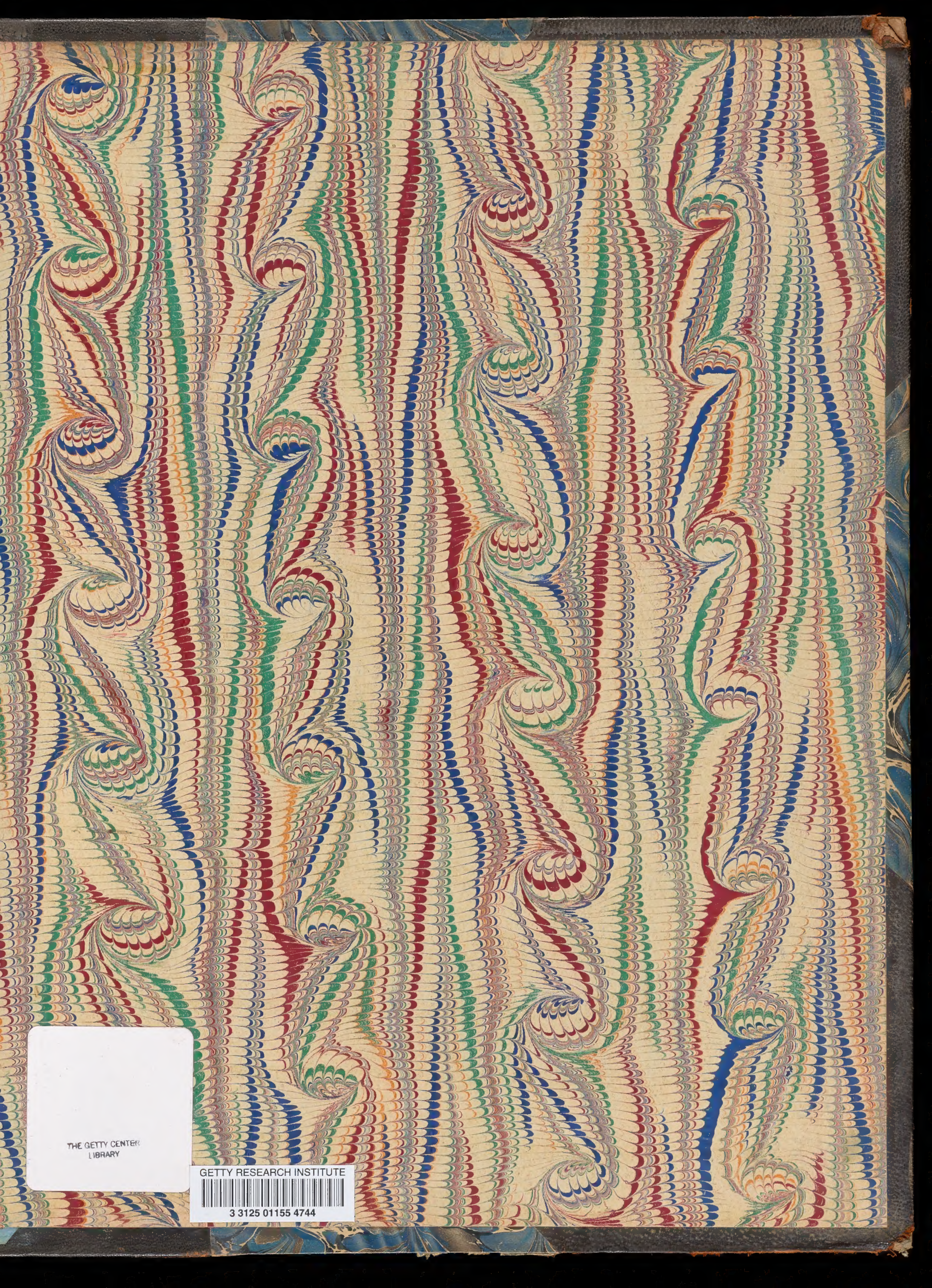
Un buste d'enfant nu, les cheveux ébouriffés, de petites épaules rondes avec des fossettes ; le bambin relève sa main et porte ses doigts à sa bouche.

Terre cuite. Base en marbre.

Haut., 20 cent. ; larg., 16 cent. ; épaisseur, 13 cent.







THE GETTY CENTER
LIBRARY
GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01155 4744

